AĞUSTOS 1987 SAYI: 22 500 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM

ÖZGÜR KÖTÜLÜK / *Memet Fuat*
DİL ÜSTÜNE SÖZ BİTMEZ / *Ali Taygun*
AMPHITRYON... AMPHITRYON / *Ramis Dara*
TİYATRO GÖSTERİMİNİN GÖSTERGEBİLİMİ / *Umberto Eco*
GÜNÇİÇEKLERİNİN HEPSİNİ SATTILAR / *Ayfer Coşkun*
VAN GOGH'UN SON GÜNLERİ / *Alfred Nemeczek*

MELİH CEVDET ANDAY

ölümsüzler

TOPLU OYUNLARI · 1

Şair Melih Cevdet Anday (d.1915) denemeleri, anıları, romanlarıyla olduğu kadar, oyunlarıyla da büyük ilgi görmüş çok yönlü bir edebiyat adamıdır.

Toplu Oyunları'nın bu ilk kitabında sırasıyla şu oyunlar yer almaktadır: **"Yarın Başka Koruda"** (2 Perde); **"Dikkat Köpek Var"** (1 Perde); **"Ölüler Konuşmak İsterler"** (1 Perde); **"Müfettişler"** (1 Perde); **"Mikado'nun Çöpleri"** (2 Bölüm); **"Ölümsüzler ya da Bir Cinayetin Söylencesi"** (6 Tablo).

ADAM değerli kitaplar yayımlar.

ADAM
yeni kitaplar

ÖLÜMSÜZLER
Bütün Oyunları 1
Melih Cevdet Anday

GÜL DÖNÜYOR AVUCUMDA — şiir
Edip Cansever

GERİDE KALANLAR — bilim
Nusret Hızır

BÜTÜN ŞİİRLERİ
Orhan Veli

ATLAS — şiir
İlhan Berk

MAÇİNLİ KIZ İÇİN EV — öykü
Aziz Nesin

MEMLEKETİN BİRİNDE — öykü
Aziz Nesin

VE YÜZLERİMİZ, KALBİM, FOTOĞRAFLAR KADAR KISA ÖMÜRLÜ — deneme
John Berger

ESKİ NİSAN — şiir
Ataol Behramoğlu

HOPTİRİNAM — anı
Aziz Nesin

SALKIM SALKIM ASILACAK ADAMLAR — öykü
Aziz Nesin

HYPERİON — roman
Hölderlin

YUNAN ANTOLOGYASI VE LATİN OZANLARINDAN ÇEVİRİLER — şiir
Oktay Rifat

DÜN YAĞMUR YAĞACAK — öykü
Özdemir Asaf

ADAM
tekrar basımlar

SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM — roman
Latife Tekin

İNSAN OLMAK — bilim
Engin Geçtan

BENİM DELİLERİM — anı
Aziz Nezin

FUTBOL — spor
Robert Herbin-J.Ph Rethacker

GECE DERSLERİ — roman
Latife Tekin

YUVARLAĞIN KÖŞELERİ — özdeyiş
Özdemir Asaf

SİNEKLERİN TANRISI — roman
William Golding

GÜN DOĞARKEN BÜLBÜL SUSAR — roman
Elsa Triolet

BİR KAPI ÖNÜNDE — şiir
Özdemir Asaf

ZÜBÜK — roman
Aziz Nesin

YALNIZLIK PAYLAŞILMAZ — şiir
Özdemir Asaf

AH BİZ ÖDLEK AYDINLAR — yazılar
Aziz Nesin

YETMİŞ YAŞIM MERHABA — öykü
Aziz Nesin

AZİZNAME — taşlamalar
Aziz Nesin

ŞİİRLER 1959-1982
Ataol Behramoğlu

BERCİ KRİSTİN ÇÖP MASALLARI — roman
Latife Tekin

RIFAT BEY NEDEN KAŞINIYOR — öykü
Aziz Nesin

ADAM SANAT

Sayı 22, Eylül 1987

Sahibi: Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına İnci Asena
Genel Yayın Yönetmeni: Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: İ. Timuçin Yekta
Teknik Yönetmen: Yavuz Kösemen

ÖZGÜR KÖTÜLÜK 5 Memet Fuat
DİL ÜSTÜNE SÖZ BİTMEZ 12 Ali Taygun
AMPHITRYON... AMPHITRYON 15 Ramis Dara
GÜNÇİÇEKLERİNİN HEPSİNİ... 25 Ayfer Coşkun
VAN GOGH'UN SON GÜNLERİ 31 Alfred Nemeczek
TİYATRO GÖSTERGEBİLİMİ 38 Umberto Eco
TEK SESLİLİK... ÇOK SESLİLİK 53 Timur Selçuk
RESSAM NURİ ABAÇ İLE 55 Turgut Çeviker
JEAN MITRY'DEN MEKTUP 61 Yavuzer Çetinkaya
SANATÇILAR VE ZENAATÇILAR 62 Jean Mitry
FOTOĞRAFIN TARİHİNE GİRİŞ 65 Tahir M. Ceylan
KURT WEILL 72 Charles Osborne

ŞİİR

İlhan Berk, 9-11; Orhon Murat Arıburnu, 17; Cevat Çapan, 21; Erdal Alova, 23; Erol Çankaya, 42; Tarık Günersel, 45; Küçük İskender, 48-49; Ali Asker Barut, 71; Metin Göz, 76-77.

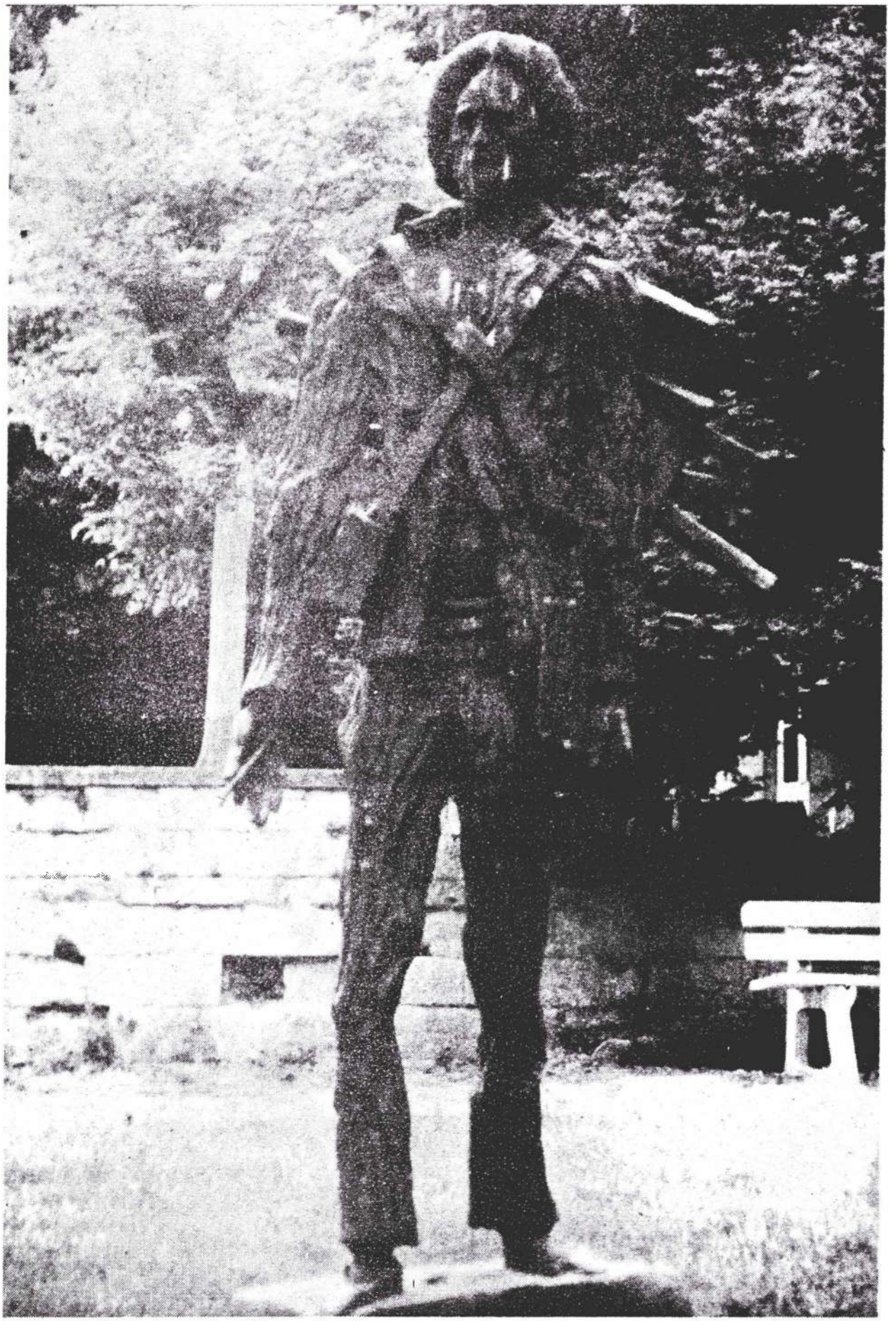
BU SAYIDAKİ RESSAM

Vincent van Gogh, 8, 14, 25-37.

KAPAK

Düzenleyen: Aydın Ülken; **Resim:** Vincent van Gogh

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri:** Büyükdere Caddesi, Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul; Tel: 176 23 30; **Yazışma Adresi:** P.K. 158, 80622 Levent, İstanbul; **Dizgi:** Anadolu Yayıncılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskı:** Şefik Matbaası; **Kapak Baskı:** Reyo Matbaası; **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş.; **Abone ve Eski Sayılar:** Büyükdere Caddesi Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul. Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI:** Yıllık (12 sayı) 6000 TL; Altı aylık 3000 TL. Yurt dışı 40 DM; **İLAN KOŞULLARI:** Arka kapak (renkli) 250.000 TL, (siyah-beyaz) 200.000 TL; kapak içi (siyah-beyaz) 150.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 100.000 TL, yarım sayfa 60.000 TL, çeyrek sayfa 30.000 TL; çeyrek sütun etiket yayın ilanları 10.000 TL. Fiyatı 500 TL (KDV dahil), Kıbrıs: 600 TL.



Van Gogh Yontusu

Zédkine

ÖZGÜR KÖTÜLÜK

Memet Fuat

Bir Türk kızıyla Amerikalı bir mühendis. Burada tanışıp evlenmişler, şimdi Amerika'da oturuyorlar. İki çocukları olmuş. İkisi de erkek. Biri on, öbürü on iki yaşında. Kızın annesine torunlarını göstermeye gelmişler.

Havadan sudan konuşuyoruz. Amerikalı baba arada bir sözü Türkiye'deki gençlerin yaşamına getiriyor. Eğitim olanaklarını soruyor. Nelere düşkünler, nasıl eğleniyorlar derken, temeldeki kaygı: Amerikalı gençler arasında büyük yaygınlık kazanmış olan uyuşturucu alışkanlığı...

Açıkça araştırıyor adam, sürekli sorular soruyor; çocukları biraz daha büyüyünce, karısının ülkesine, Türkiye'ye gelip yerleşmeyi düşündüğünü söylüyor. Birçok bakımdan bunun kolay olmayacağını da biliyor.

"Sen burada yaşayamazsın, şekerim," diyor karısı.

Alışık oldukları pek çok şey Türkiye'de yok. Gene de memleketinde iyi bir işi, güzel bir evi olan bu Amerikalı mühendis, aslında hiç de özlemediği halde, çocuklarını uyuşturucu alışkanlığından koruyabilmek için, karısının ülkesine göç etmeyi, en azından, düşünüyor.

A.B.D. çok güçlü bir devlet. Neler neler yapabiliyor dünyanın dört bir yanında, ama kendi topraklarındaki ana babaları böylesine tedirgin eden uyuşturucu ticaretini bir türlü önleyemiyor.

Tek bir örnekten genellemelere gitmek doğru değil, biliyorum. Gene de ülkesini bırakıp Türkiye'ye yerleşmeyi kuran bir Amerikalıyla karşılaşmak insanı bayağı düşündürüyor.

A.B.D.'deki uyuşturucu sorununu filmlerde de izliyoruz. Ama etkilenmemiz, bu yüzden memleketinden göç etmeye kalkan bir babayla konuşurkenki kadar güçlü olmuyor. İzleyiciyi kestirmeden kavrayan bir konu bulmuş iyice abartarak sömürüyorlar diye düşünüyoruz herhalde.

Amerikalıların kendi yaşama biçimlerini acımasızca yeren, toplumsal ilişkilerindeki yozlaşmaları televizyon dizileriyle bütün dünyanın gözleri önüne seren özeleştiri anlayışları, benzerine belki de hiçbir kültürde rastlanmayan bir özellik...

Bunun zararını görüyorlar mı?

Sanmıyorum. Tersine, dışardan gelecek eleştiriler, tepkiler önlenmiş oluyor. Sonra izleye izleye yolsuzluklara alışılıyor. Giderek kendilerini eleştirmekte çok aşırı gittiklerini, çok abarttıklarını düşünüyorsunuz. Sanatçılarına, içinde yaşadıkları düzeni eleştirmekte böylesine özgürlük tanıyan bir ülkeyi öv-

güyle anıyorsunuz. "Bizde böyle bir film çekilse, değil televizyonda oynatmak, çekeni de, oynayanları da duman ederler," diyorsunuz.

Sonra bir gün Amerikalı bir baba, çocuklarını uyuşturucu alışkanlığından korumak için, Türkiye'ye yerleşmeyi düşündüğünü söyleyerek görüşünüzü almak istiyor.

Nedir A.B.D.'yi bu konuda başarısız kılan?

Uyuşturucu ticaretinin karşı konulmaz gücü mü? Demokrasinin oya yenikliği mi? Akla hayale sığmaz siyasal oyunlar mı? İnsan haklarının adaletin elini kolunu bağlaması mı?

Nedir böylesine güçlü bir devletin yıllardır uyuşturucu sorununu çözmesini engelleyen?

Ne yazık ki üstünde fazla düşünülmeden verilen yanıt genellikle şu oluyor:

"A.B.D. özgürlükler ülkesi. Bitirici, caydırıcı önlemler alınamıyor. Özgürlükleri kısıtlayamıyorsunuz ki..."

Bu yaygın yanıtın çok aldatıcı olduğu kanısındayım.

A.B.D. benzeri görülmemiş, son derece ilginç bir ülke. Ölçüleri, değer yargıları bambaşka. Doğallıkla sorunları da öyle...

Ama içine düştüğü sıkıntılar, çıkmazlar, kesinlikle, "özgürlükler ülkesi" olmasından kaynaklanmıyor.

Walt Whitman'ın Amerika'ya övgüler düzüşünü, "bu ilk, büyük demokrat devletin" Dünya Birliği'nin kurulmasına öncülük edeceğine inanışını düşünüyorum:

"Sadece o birleştirebilir, ta baştan beri o uğraşıyor birleştirmeye, bütün ulusları, bütün insanları, ne kadar çeşitli, ne kadar uzak topraklardan olurlarsa olsunlar, o hepsini bir kardeşlik içinde toplamaya, hepsini tek bir aile haline getirmeye savaşıyor."

A.B.D. bu ülküyü gerçekleştiremedi. Özlediği iç huzurunada kavuşamadı. Dünyanın en güçlü devletlerinden biri olduysa da, sorunları bir türlü sona ermedi.

Ama baskıcı yönetimlere gönül verenlerin, insanları ellerinde sopayla yönetmeye alışık olanların, büyük bir mutlulukla ileri sürdükleri gibi, demokrasi, insan hakları, özgürlükler değil bu durumun nedenleri.

A.B.D. anamalcı düzenle büyüyüp gelişmiş, anamalcı düzeni geliştirmiş, bu yoldan dünyanın en büyük devletleri arasına girmiş bir ülke. Sorunları uyguladığı düzenin sorunlarıdır...

Tıpkı toplumsalcı düzenle büyüyüp gelişen, toplumsalcı düzeni geliştiren, bu yolda dünyanın en büyük devletleri arasına giren S.S.C.B. 'nin sorunlarının da, uyguladığı düzenin sorunları olması gibi...

Demokrasi, insan hakları, özgürlükler, şu ya da bu ekonomik düzenin ayrılmaz parçaları değildirler. Onun için de sorunların asal kaynağı olarak düşünülmemeleri gerekir. Anamalcı düzen de, toplumsalcı düzen de, hem öz-

gürlükler kısıtlanarak, hem de özgürlükler tanınarak yürütülebilirler.

Yirminci yüzyılın en yanıltıcı görünümü bu oldu; anamalcı düzen demokrasinin, özgürlüklerin düzeni, toplumsalcı düzen ise baskıcı yönetimlerin düzeni bellendi.

Demokrasiden, özgürlüklerden, düşünceye saygıdan söz etmek, anamalcı düzenden yana olunduğu anlamına geldi.

Bu arada, demokrasinin, insan haklarının, özgürlüklerin temelinde yatan özlem, barış özlemi — insansoyunun yırtıcı hayvanlardan ayrılığının en belirgin işareti olarak, her zaman, her yerde, her durumda, saygıyla karşılanması gereken en doğal, en sağlıklı özlem — siyasaya kurban edilmek istendi.

Toplumsal düzenlerdeki aksaklıklar karşımıza çok ters görüntüler çıkarabilir. "Kötülük" özgürlüklerden yararlanır. Öylesine ki, özgürlükleri kısıtlamadan "kötülük"le başa çıkamayacağımız anlaşılıyor gibi olumsuz düşünceler, gerçeklerle çakışır.

Tek çare bu olduğu, başka çare kalmadığı anda "kötülük" üstün gelmiş, amacına varmış demektir.

Çünkü özgürlükler pahasına elde edilen hiçbir başarı, gerçekte, "başarı" değildir. Anamalcı düzende de, toplumsalcı düzende de...

Çok kısa süreceği sanılan, ayrıca, halka karşı değil, devrim düşmanlarına karşı bir önlem olarak düşünülen, her devrimin kaçınılmaz sonucu olan baskı döneminin, işçi sınıfı denetiminde aşılması gereğini vurgulayan Marx'çı öğretinin — uygulamadaki aksaklıklar yüzünden — yanlış yorumlanması, birçok kişinin, toplumsalcılığı işçi sınıfı diktatörlüğü olarak algılamasına neden olmuştur.

Amacı özgürlükler olmayan bir halk hareketi düşünülemez. Yığınlar ancak ağır baskılar altında ezilirken, başka hiçbir çareleri kalmadığı zaman ayaklanırlar. Amaç özgürlüklerdir. Hem de en kolay görünen yönüyle, düşünce özgürlüğü, söz özgürlüğüyle değil yalnızca, yaşama özgürlüğüyle, gereksinimlerin karşılanmasıyla, en derin anlamıyla özgürlüklerdir amaç.

Demokrasiyi düşüncelerini söylemek, yazmak, çıkarlarını savunmak için örgütlenmek, seçmek, seçilmek, halkı, halk adına, halk için yönetmek diye tanımlamak yeterli olamaz.

Demokrasi değişik kültürlere, değişik dünya görüşlerine bağlı insanların, birbirlerine saygı göstererek bir arada yaşamalarını, gereksinimlerini karşılayabilmelerini sağlayan düzenin adıdır.

Seçimleri, parlamentosu vazgeçilmez yanlarıdır, ama seçimleri kazanan, parlamentoyu yönlendirecek çoğunluğu sağlayanlar her istediklerini yapamazlar. Kendileri gibi düşünmeyenlerin, kendilerine karşı olanların haklarını da korumak zorundadırlar. Bunun güvencesi ise demokrasinin gene vazgeçilmez bir yanı olan özerk kurumlardır. Bu kurumların varlığı, sırasında, demokrasinin korunması için her şeyden daha önemli olabilir.

Bir ülkede özgürlükler kısıtlandığında, o ülkede demokrasi yok demektir. Bu herkesin katıldığı, benimsediği bir görüş, ama şunu da çok iyi anlamak,

benimsemek gerekir:

Bir ülkede insanların gereksinimleri karşılanmadığında da, o ülkede demokrasi yok demektir.

Yaşama özgürlüğü, hiçbir zaman, söz özgürlüğünden, ya da örgütlenme özgürlüğünden daha az önemli değildir. Ayrıca, bunlar hiçbir durumda birbirlerine karşıt da değildirler. Aralarında bir ters orantı yoktur. Birbirlerinin tamamlayıcısıdırlar.

Yirminci yüzyıl, akla durgunluk veren uygulamalarıyla, özgürlükler konusunda çok yanıltıcı oldu, kafaları çok bulandırdı; üstelik, düzenlerin aksaklıklarından, toplumsal çekişmelerden doğan kötülükleri de özgürlüklerin sırtına yükleyerek, alttan alta ya da açıkça, hep baskıcı yönetimleri yüceltti.□

Auvers'de Sokak, 73x92 cm Vincent van Gogh

İlhan Berk

POETİKA

Şiir ayın karanlık yüzüne vurmak, üçgenler,
*daireler, koniler çizmek, tarihsiz nesnelerin,**
kulaklarında adları yazılı çocukların yanı sıra
yürümek, en derin sarıyı bulmak, onmaz bir
gurbet duygusuyla yaşamak, engin ve lekesiz
yolculuklar yapmak, denizin yorgun çağlarının
fotoğrafını çekmek, solgun bir kasımpatıyla
*dolaşmak,** sabahları sarı, akşamları nefti Pera*
tramvaylarına asılmak, aşkı (o sulusepken)
örgütlemek, orta ağırlıktaki bir ata 35 gr. çay
biçmek, Cumhuriyet adlı buharlı gemilere
binmek, Çin'de uyanmak, sıradan insanlar,
puhular, mihaliki kuşlarıyla yarenlik etmek,
ölüme (şiirin o kazıbilimine) gemici düğümleri
atmak, yatağına uzanmış çocuk İsa ile güzelim
kirpikli Muhammet'le çölde bir aşağı bir yukarı
gidip gelmek, geleceği,
(ve)
sonsuzu içeri buyur etmek
(ve de)
senin ağzınla gidip gelmek için vardır.

*Nietzsche'nin kulağını çınlatmak için.
**Kasım ayı ayların en zalimidir.

Çoban çantasıyım ben! diyor, bir çiçek, bir avlunun taşları arasından şaire.

— Senin gibi de sıradan! diye de ekliyor.

Şiirin geleceği şimdinin sonsuzluğundadır. İyi bir şiirde bu her zaman görülür.

Keklik zamanında avcıların şahinlerini yanlarında götürmeleri gibi, şairler de şimdiyi terkilerinden ayırmazlar.

Ama bu geleceği bir yana atmak değildir. Gelecek, şimdi gibi altı çizilerek korunur.

Her şiir böyle bıçağın içi yüzüne yazılır.

— Çocuktum, çocukluk donuk bir göçebeliktir.

Şaşırtıcıdır şiir; onmaz yolculuklar yapar; kuşlara, sokak adlarına, kuşatılmış aşka, suda boğulmuş kızlara, ölüme takar aklını; yalnızlığa, coğrafyaya, altın çocukluğa soyunur (ruhu Tasalya'ya doğru akıyordur); sık sık sevda çıkmazlarına girer, kendi halindeki üçgenleri, konileri ayartır; ak favorili bir Yahudiye, solgun bir taverna çocuğuna güler; Sirkeci'de çadır kurar; vebalılarla dolaşır;*

sürgün (o menfa)

yolunu çeler;

kimsesiz bir ateş böceğiyle konuşur; yoğurtçu, şekerci, eskici dükkânlarına uğrar; kasabalarda bando yönetir; sevgilinin yüzünü sıyırıp geçer (İzmir'den geçiyordur); tarihin kapalı tavernalarında Aix'li ton balığı tüccarlarıyla deniz dibi haritalarına dipnotlar düşer;

(ve)

suça atar kancasını!

*Şiir ayartmalıdır.

DİL ÜSTÜNE SÖZ BİTMEZ

Ali Taygun

Bitmez, çünkü düşüncenin vücut bulması dil. Biri olmadan öteki olmuyor. Bu yüzden de dile yapılan müdahale derhal düşünceyi etkiliyor. Baştan beri esas söylemek istediğimiz bu.

Dilin kendi oluşma, kendi gelişme kuralları var. Dil üstüne hiç düşünülmese de dil gene ortaya çıkar, gelişir. İnsanoğlu önce bilimini kurup sonra üretmemiş, kendiliğinden, hayat içinde oluşmuş diller. Ve oluşmalarını sürdürüyorlar.

Bu, dile bilinçli katkıda bulunulmaz demek değil. Hele bilinç sınırlarımızın akıl almaz hızla genişlediği günümüzde, her geçen gün hayatımıza yeni kavramlar, yeni şeyler girdiği günümüzde söz üretmenin bir ihtiyaç olduğu asla yadsınamaz.

Ama bu faaliyet, yeterince önü ardı düşünülmeden, dilin kuralları kesinlikle belirlenmeden gerçekleşirse, hele hele dilin kendi gereksinmesine karşılık vermek için değil, siyasi, ideolojik nedenlerle dayatılırsa bundan dil, dolayısıyla da düşünce zararlı çıkar.

Türkçe'de bir "Dil Devrimi" yaşandı, yaşanıyor. Bu hareket "devrim" olarak adlandırıldığı için; gerçekten de çapı devrimsel boyutlara ulaştığı için, ilericilerimiz yaklaşık elli yıl "Dil Devrimci"liğine sahip çıkıyorlar. Bu iş bir onur meselesi haline getirildi. "Dil Devrimci"lerinin savlarını sorgulamak dahi cesaret konusu oldu. "Belki de yanlış yapılıyor," kuşkusunu ifadeye kalkışmak bir ilerici için Fenerbahçe tribününde Galatasaraylı kalecinin golü kurtarışını alkışlamaya benziyor: Tehlikeli!

Oysa düşünceyi ilerleten en önemli unsurlardan biri bilimsel kuşku. Ve bilimsel kuşku yalnızca karşıtlarımızın savunduğu görüşlere yönelik olmamalı. Tam tersine, kavradığımızı sandığımız neden-sonuç ilişkilerinin göründükleri gibi, sandığımız gibi olup olmadıkları her an yeniden sınanmalı. Gazzalî'nin art arda gerçekleşen olaylar arasında hiçbir zaman nedensellik bağı bulunmadığını savunması ne kadar yanlışsa, her eşzamanlılığın birlik anlamına geldiğini düşünmek de bir o kadar yanlış çünkü. Egemen üretim tarzının kalıcılığını savunanlar "Dil Devrimi"ne karşı çıkıyorlar diye bu tarzın değiştirilmesini savunanların o "Devrim"i benimsemesi gerekmez. Böyle bir tutum için bu iki olgunun aralarında bir neden-sonuç ilişkisi bulunup bulunmadığı anlaşılmalı önce.

Bu yazıdan sonra tekrar incelemeye alacağımız "Popülizm" konusuyla ilişkilerini görmek için daldığımız "Türkçe'de gözlemlenen derin değişiklikler" meselesi, bir olgunun kendi iç yapısının, kendi kurgusunun araştırılmadan, sadece dış bağıntılarına bakılarak değerlendirilmesinin yanıltıcılığına iyi bir örnek.

"Öztürkçe" ses dağarının, harflerin azlığı ortada. Türkçe'de kök kelimelerin bugünün kavramlarını ifade için sayıca yetersizliği ortada. Eklerin önemli bir bölümünün kesin işlevlerinin belirlenemediği ortada. Eklerle kelime türetmenin ses uyumu yüzünden sözleri karmaşıklaştırdığı, uzattığı; konuşmayı, okumayı, anlamayı güçleştirdiği ortada. Ama bütün bu zayıflıklara rağmen dilimizdeki yabancı kökenli kelimelerin, ne bahasına olursa olsun, tasfiye edilmek istendiği de ortada. Üstelik yüzlerce yıldır kullanılan bu kelimelerin yerine dili giderek kısırlaştıran ek üstüne ek ekleme yöntemiyle uygulanarak yapılıyor! Neden?

Neden dilde değişikliği savunanlar bu değişikliğin başka dillerden kelime özümseyerek gerçekleşebileceğini kabul etmiyorlar? Dilin bilimi olduğunu savunanlar neden dillerin en temel kurallarını dahi değiştirebilecek kadar canlı olduklarını yadsıyorlar?

Geçen sayıda dilimizin ses uyumu kamburundan söz etmiştik. Türkçe, kökeni itibariyle kelimelerinde sesli uyumu bulunan bir dil. Ama bu bugün böyle mi?

"Anne" diyebiliyoruz. "Elma" da diyebiliyoruz; "kalem" de "kitap" da. Hangi yöreden gelirse gelsin insanımız bunları söyleyebiliyor. Çok küçük bir azınlık "geliyü" diyor, çoğunluk ise "geliyo" diye telaffuz ediyor. "Denizaltı"na, "Kireçburnu"na dili dönmeyen var mı? (Birleşik kelimelerde vurgu yeri değişmişse ses uyumu işlemeli. İşlemiyor.)

Öte yandan "st-" ile başlayan bütün kelimeler "ist-"le başlatılıyor. "Film" 'filim' oluyor. "Klüp", 'külüp' ya da 'kulup' olmuyor ama 'kulüp' oluyor. Demek dilimiz bazı yeniliklere dönmüyor ama bazılarına dönüyor. Halbuki o da kural, bu da.

Türkçe, yüzlerce yıl başta Farsça olmak üzere komşu dillerden etkilenmiş. Kulak ses uyumsuzluğuna alışmış. Dil, sırtındaki kamburu tamamiyle atmamışsa da iyice gevşetmiş. Ses dağarını geliştirmiş.

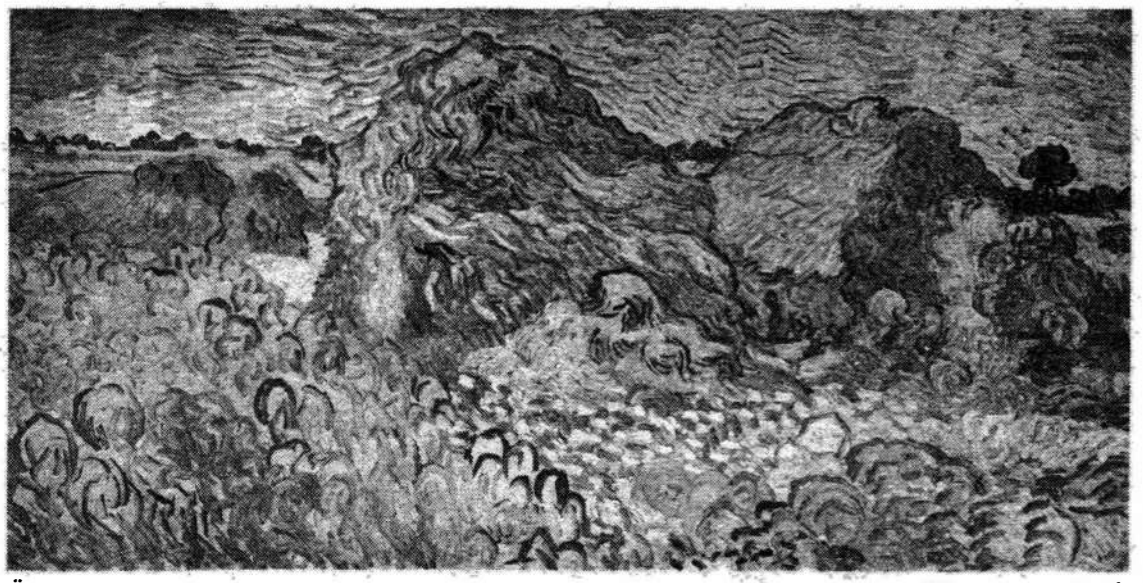
Türkler Anadolu'ya geldiklerinde dilleri Arapça ve Farsça gibi iki dev dille kıyaslanamayacak basitlikteydi. Bu dille hükümet etmenin olanağı yoktu. Milliyetçilik falan gibi kaygıları da bulunmuyordu. Öncülleri gibi devlet işlerinde Farsça kullanabilirdiler.

Burada değinmeye gerek olmayan başka kaygılarla Beylikler de Osmanlı da Türkçe'yi resmi dil olarak kabul ettiler. Bu ağır sorunlar yaratacaktı. Devlet işi Yunus Emre şiiriyle yürütülemez. Türkçe özellikle Osmanlı döneminde çok büyük bir gelişme göstererek bugünkü gücüne erişti. Tasfiyecilerin atıp da yerine "öztürkçe"sini türettiği yabancı kökenli kelimeler kavram karşılığı olarak dile girdi. Osmanlı döneminde dilimizin nereden nereye geldiğini merak edenler şiire değil, düzyazıya, vakayınamelere, fermanlara, kadıların hükümlerine bakmalı. Dil esas itibariyle öznel imajlara dayanan edebiyatla değil, genel kullanımla değerlendirilir. Türkçe'nin bugün Osmanlıca diye horlanan döne-

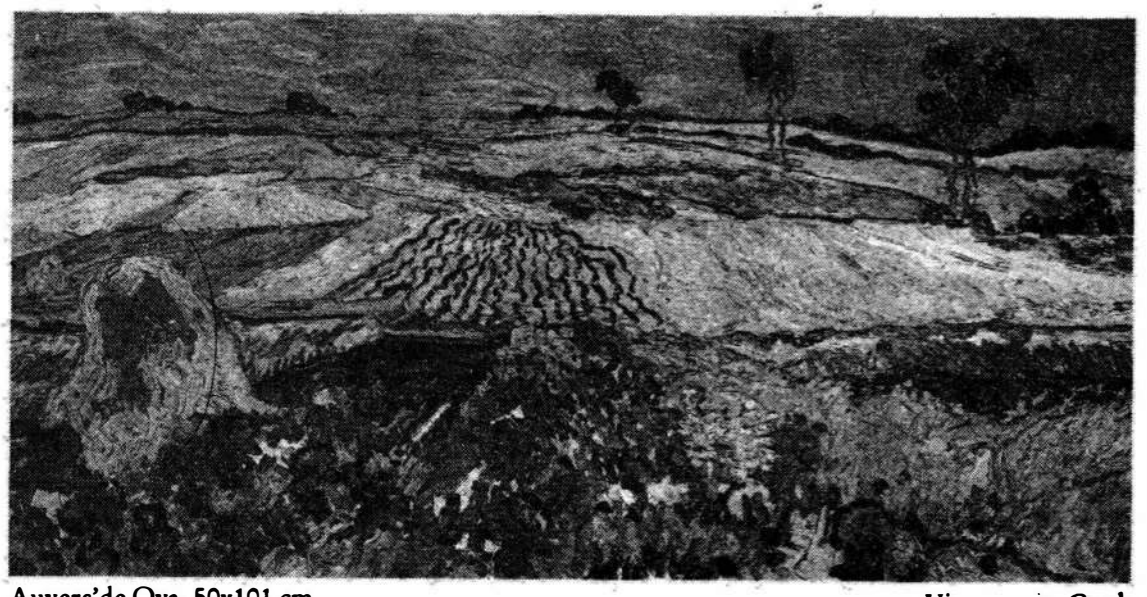
mini Osmanlı öncesiyle karşılaştırırsak asıl bu dönemde ne derin değişiklikler yapıldığını görürüz!

Bu dönemde yapılan işi, daha önce de belirttiğimiz gibi, gösteriş budalalığı diye nitelemek kendi değer yargılarını geçmişe teşmil etmek olur. Ekleme yoluyla kelime türetmek daha doğal olsaydı bugün dilimizde yabancı kökenli kelime çok az olurdu. Er ya da geç türetme, dilin zor döndüğü kelimeleri benimsemeye galebe çalardı. Bu olmadı. Yerine yabancı kelimeler Türkçeleştirildi, dilimize uyduruldu.

Bugün bütün bu süreci gözardı edip hazır kavramlara köklerden ekleme yoluyla yeni kelime türetme en iyi niyetli bir değerlendirmeyle bile abesle iştigal. Bunun arkasındaki ideolojik gerekçe ise kanımca hiç de ilerici değil.□



Ürün, 50x100 cm — Vincent van Gogh



Auvers'de Ova, 50x101 cm — Vincent van Gogh

AMPHITRYON... AMPHITRYON...

Ramis Dara

Nedir Amphitryon, ya da kimdir?.. Sorumuzun özellikle ikinci parçası doğru; çünkü Amphitryon, bir insanın, Yunan mitolojisinde yer alan bir kişinin adı. Ama üzerinde öylesine durulmuş, ozanlar ve oyun yazarlarınca öylesine işlenmiş ki, özel ad olmaktan çıkmış, nerdeyse bir kavrama dönüşmüş. Bu bakımdan "Nedir Amphitryon?" sorusu da pek öyle yanlış sayılmaz.

Peki, Amphitryon'u onca önemli kılan şey nedir? Şimdi bu soru üzerinde duralım. Tiryns kralı Alkaios'un oğludur Amphitryon. Thebai kentinin de komutanı. Ama bunlar değildir onu üne kavuşturan. Mykene kralı amcası Elektryon'u kazayla öldürmesi de değil. Öldürdüğü amcasının kızı Alkmene ile evlenmesiydi bugün bu özel addan belki haberimiz bile olmayacaktı. Evet onun bütün ünü eşinden kaynaklanmakta. Ama Alkmene de bunun için bir şey yapmış değildir. Tanrılar tanrısı ölümsüz Zeus[1] bu ölümlü güzele gönül vermeseydi, kocası Amphitryon'u savaşa yollayıp onun kimliğine bürünerek Alkmene'yle birlikte olmasaydı, yine haberimiz olmayacaktı, ne Alkmene'den ve ne de -özellikle- Amphitryon'dan. Her şey tanrılar tanrısının başının altından çıkıyor, olan Alkmene'yle onun arasında oluyor, kabaksa aldatılmış koca kimliğiyle Amphitryon'un başında patlıyor. "Aldatılmış" dedik ama, bu söz burada tam da yerine oturmuyor. Alkmene de habersizdir, ya da neden sonra (iş işten geçtikten sonra) haberi olmuştur olup bitenden. Kolları arasındaki âşığın, kocası değil de, Zeus olduğunu bilseydi hiç bırakır mıydı kendini! Günümüze değin yazılmış 39 *Amphitryon*'dan okuyabildiklerimin hiçbirinde, Zeus, bilinen kimliğiyle ikinci bir birlikteliği yaşamaya razı edemiyor Alkmene'yi.

Evet otuz dokuz! Konuyla ilk kez bu yazıda yüz yüze gelenler, umarım rakamın gerçekliğinden kuşkuya düşmezler. İşin içinde bir dil sürçmesi daktilo ya da dizgi yanlışı olabileceğini düşünmeye başlayanlarsa, bu tümceyle düşüncelerinden dönecekler kuşkusuz. Gerçekten de ilkin Homeros'la (İ. Ö. 8. yy.) Hesiodos'un (İ. Ö. 7. yy.) yapıtlarında[2] ve yukarıda özetini verdiğimiz olay çerçevesinde adına rastladığımız Amphitryon'u daha sonra farklı toplumlardan, farklı uluslardan (Yunan, Latin, Fransız, İtalyan, İngiliz, Alman) tam otuz dokuz oyun yazarı kendisine konu seçiyor.

Aynı konuda bunca oyun yazılır mı, sonra değer mi? gibi sorular sorabilirsiniz. Ama derinlemesine düşünürsek evren ve yaşam pek de öyle sonsuz sayıda gereç sunmuyor duyarlığı bilenmiş insan tekine. Sorunlarımız, açmazlarımız, özlemlerimiz yüzyıllardan bu yana fazlaca değişmiş değil çünkü. Kolay-

dan aşılacak şey değil "insanlık durumu"muz. Böyle olunca insandan yola çıkan insana yönelen sanat ürünlerinin, hiç değilse gereç ve izlek özelinde biçimsel bir yinelenme içine düşmemeleri olanaksız görünüyor zaten. Ayrıca bir şey daha var, aynı konunun yeniden ele alınması, sonsuz sayıda çalkıntılarla oluşan çakıltaşları gibi, ortaya her kezinde daha bir işlenmiş, bilenmiş, belki daha bir güzelleşmiş ürün çıkarma olanağı doğuruyor. Böylece, hem bir oyun yazarı kendisinden öncekilerle boy ölçüşerek onları aşma, yaratarak aşma heyecanını yaşıyor, hem de bizler yüzyılların birikimiyle katmerlenmiş, en uç inceliklere, belki özün özüne ulaşmış bir ürünün lezzetini tatmış oluyoruz.

Bu olay, aynı izleğin, konunun yeniden yeniden ele alınması olayı, yalnızca bugün ya da yalnızca *Amphitryon* yazarlarınca kabul görüyor sanılmamalı. Doğu yazınını düşünelim. Leylâ ile Mecnun, Ferhad ile Şirin türünden aşk öyküleri onlarca kez ele alınmış ozan ve yazarlarca. Ya Divan yazınımızdaki gazeller? Yüzyıllardan yüzyıllara pek çok usta ozanın hem de yaklaşık aynı terminolojiyle öve öve bitiremediği güzeller, bir açıdan hem birbirlerinin aynısıdır, hem de dile getirilişlerindeki öznellik ve özgüllükle birbirlerinden o denli uzak ve ayrı güzelliktedir. Batıya yönelelim. 17. yüzyılda kimi Fransız yazıncılar, eski Latin, eski Yunan kaynaklarına el atmasalardı, daha önce işlenmiş konuları pek az şey değiştirerek —bir de onlar— işlemeselerdi, hiç değilse bugünkü anlamıyla bir Klasisizmden söz edebilir miydik?

İşte Amphitryon -Alkmene- Zeus üçlüsünün otuz dokuz ayrı yazarca pek âlâ ele alınabileceğini gösteren düşünceler ve örnekler zinciri. Üstelik, yalnız Amphitryon da değil, Yunan mitolojisindeki başka kimi kahramanlar da, günümüze değin uzanan bir çizgiyle yeniden yeniden oyunlara, kitaplara konu olmaktalar. Oidipus, Antigone, Elektra, Medeia bunların şu an hemen aklıma geliverenleri. Bunlar da birer özel ad; ama "Oedipus karmaşası", "Elektra karmaşası" deyimleri Freud ruhbiliminin ortaya çıkardığı her biri insan tekinin derinliklerine gömülü birer gerçekliği dile getiriyorlar: tıpkı Amphitryon gibi!

Şimdi Amphitryon konusuna biraz daha yaklaşabiliriz sanırım. Yukarıda, "Olan Alkmene'yle Zeus arasında oluyor, kabaksa Amphitryon'un başında patlıyor," demiştik. Ama biraz düşünürsek, üçlüden hiçbirinin durumunun öbür ikiliden pek de öyle farklı olmadığını ileri sürebiliriz. Zeus: tanrılar tanrısıdır, sevdalıdır, umarsızdır, amacına ancak yalan dolanla, dümenle, düzenle ulaşmıştır; suçlu değil de nedir? Alkmene: işte o onuruna düşkün, dürüst eş, ayrımında bile olmadan kocası dışında biriyle yatmıştır; kendisini kirletilmiş saymaması olanaklı mı? Ya Amphitryon: içlerinde durumu en acıklı olanı o bence. Zaten belki de bu yüzden, konuyla ilgili oyunlar onun adını alıyorlar genellikle.

Görüldüğü gibi konu trajik aslında. Günümüzde dönüp dönüp komedyalara konu olsa da, trajik. "Dönüp dönüp" sözleriyle dile getirdiğimiz gerçek de belki bu çelişkiden kaynaklanıyor: kim bilir?..

Ancak şu da var; Azra Erhat'ın da imlediği gibi[3] her ne kadar bugün elimizde bulunan *Amphitryon*'lar komedya biçiminde yazılmışlarsa da, bu konudaki ilk oyunlar tragedya türünde olmalılar. İ. Ö. 495-405 yıllarında yaşayan ünlü Yunan tragedya ozanı Sophokles'in kayıp tragedyalarından

Orhon Murat Arıburnu

MAL

Dünya malı
Dünyada kalırmış

İşte geldik
İşte gidiyoruz

Mallar düşünsün

Hani var ya!...

ESKİ DOST
BÜYÜK KONUK

Sen bir fincan kahvesin
Belki Yemen'den gelirsin
Yorgunsun

Buyur büyük konuk buyur
Bizlere kanat taktın, uçalım
Sen otur.

İster bacaklarını uzat
İster bağdaş kur

Sen bir fincan kahvesin
Buyur eski dost buyur!

---

birinin adı *Amphitryon*'dur. İ. Ö. 480-406 yıllarında yaşayan bir diğer ünlü Yunan tragedya ozanı Euripides'in kayıp tragedyalarından birisinin adı da yine Amphitryon'un eşinin adını taşımakta: *Alkmene*.

Sözün burasında tragedyayla komedyanın tanımlarını anımsamakta yarar olabilir. "Klasik tanımlamasında, yüceltilmiş sözlerle yazılan, yüceltilmiş bir kahramanın iyi bir durumdan kötü bir duruma düşmesiyle, seyircinin korkuya ve acınmaya yönelerek duygusal arınmaya gittiği oyun türü"dür tragedya. Komedyaysa, "Güldürerek öğreten oyun türü. İnsanların, olayların gülünç ve

yanlış yanlarını ele alıp ince nüktelerle işleyen oyun"dur.[4]

Olayımızda "iyi bir durumdan kötü bir duruma" düşen kahraman, onurundan olmuş Amphitryon'dur; ancak tanrılar tanrısı Zeus'la kocasına bağlı, dürüst kadın simgesi Alkmene'nin de dümene dayalı birleşme sonrası "kötü bir duruma" düştükleri kabul edilemez şey değil. Konu tragedyaya nasıl da uygun düşüyor! Aynı konu, tanrıların insanlaşması, kılık ve gövde değişimiyle ortaya çıkan karışıklıkların uyandırdığı gülünçlüklerle komedya biçiminde de ele alınabilirdi pek âlâ; nitekim alınıyor da.

Bunların bilinen ve elde bulunan ilki, İ. Ö. yaklaşık 254-184 yıllarında yaşamış olan Latin ozanı Plautus'un *Amphitryon*'u.[5] Oyunun çok kaba bir özeti, yazının başında Amphitryon'un kimliği belirtilirken verilmişti: Zeus'un Amphitryon kimliğine girerek onun eşi Alkmene'yle yatışı. Buna Zeus'un oğlu ve habercisi Hermes'in Amphitryon'u uşağı Sosios kılığına girip bütün olup bitenlere etkin biçimde katılması eklenmeli. İki Amphitryon, iki Sosios; ortaya bir gülünçlükler dizisinin çıkması için buncası yetip artıyor. Plautus da bu olanağı çağına göre iyi kullanıyor doğrusu.

Plautus'un söz konusu komedyasının sonradan yazılacak diğerlerine göre en çarpıcı yanıysa finali bence. Amphitryon, karısı Alkmene'yle 'keyfedenin' tanrılar tanrısı olduğunu ve bu birleşmeden doğacak çocuğun kendisine "sonsuz bir ün" kazandıracağını öğrenince rahatlamıştır: "Demek ki ben malımı Zeus ile paylaşmışım!" Tümce, Nurullah Ataç'ın çevrisiyle aynen böyle! Oyunun son tümcesi de yine Amphitryon'un ağzından ve şöyle: "Siz de, seyirciler, ulu Zeus'un hatırı için alkışlayın." Rahatlamanın ötesinde alkışlamaktadır Amphitryon olup biteni. Tanrılar tanrısının aşk ve keyif yolunda kendi karısını seçmesi bir şanstır, onur verici bir durumdur onun için.

Amphitryon'u bir komedya konusu olarak seçen kişilerden biri de Fransız komedya yazarı Molière'dir (1622-1673).[6] Plautus'la Molière'in *Amphitryon*'larını ele aldığı bir yazısında Melih Cevdet Anday şunları yazıyor: "Bu iki Amphitryon'da bir olan yalnız konu da değil. Birçok gülünç durumlar, gülünç sözler hem birinde, hem ötekinde var. Var ama Plautus'unkini okuyup Molière'inkini okumamak, yahut Molière'inkini okuyup Plautus'unkini okumamak katlanılacak şey değil."[7]

Anday'ın sözleri abartılı gibi gelebilir. Ama değil. İki yapıt arasındaki benzerlikler ve ayrılıklar üzerine yapıtların toplamı oylumunda ve hiç de boşa gitmeyecek apayrı bir çalışma yapılabilir. Burada yalnızca ayrılıklar üzerinde ve kısaca duralım.

Plautus'un oyunu beş perdeliktir, Moliére'inki (bundan sonra yazılacaklardan okuyabildiklerimin tümü gibi) üç. Ana kişiler aynı kalmakla birlikte önemsiz kişilerde farklılıklar söz konusu: Plautus'ta yedi kişi rol alırken Molière'de bu sayı on iki. Nicel değişiklikler pek önemli sayılmayabilir. Ancak Molière'in, uşak Sosios'un karısı ve Alkmene'nin cariyesi Kleanthis'e yüklediği rol önemlidir. Böylece Amphitryon'la Alkmene çiftinin yanında Sosios'la Kleanthis çifti gündeme gelmektedir ve özellikle Kleanthis'le, kadınlar, daha bir kişilikli ve benliklerine sahip çıkma eğiliminde görünmektedir. Plautus'a göre Zeus'la Alkmene'nin birleşmesinin ardından biri Amphitryon'dan diğeri Zeus'tan olmak üzere iki çocuk dünyaya gelirken; Molière'in oyununda

yalnızca Zeus'tan olma Herakles dünyaya gelir. Plautus'ta oyunun başında seyircilerle diyaloğa girilmekte, onlara sıcak bir söyleşi havasında seslenilmektedir; bu arada iki Amphitryon'la iki Hermes'in (sahteleriyle gerçeklerinin) birbirlerinden ayrılma noktaları haber verilmekte ve seyirci oyunu bunları bilerek izlemektedir; Molière'de böyle bir şey söz konusu değil. Molière'in oyununda, Plautus'a göre, kadınlar gibi tanrılar tanrısı Zeus da, daha insani bir kişilik kazanıyor, deyim yerindeyse bireyselleşiyor; Alkmene'den kendisini bir "koca" olarak değil, "âşık" olarak sevmesini istiyor üstelemeyle.

İki Amphitryon arasındaki en önemli ve çarpıcı farksa Melih Cevdet Anday'ın da vurguladığı[8] gibi finalde ortaya çıkıyor. Plautus'un Amphitryon'u olup biteni açıklayan Zeus'u alkışlarken, Molière'in Amphitryon'u ağzını açamıyor, Zeus'un bütün tesellilerine, dil dökmelerine karşın. Son sözü uşak Sosios söylüyor bu oyunda, alkışa karşı çıkıyor: "Baylar beni dinler misiniz? Sakın birbirimizi tebrike kalkışmayalım.(...) sözü uzatmayalım, herkes yavaş yavaş evine çekilsin, bu gibi hallerde en iyisi hiçbir şey söylememektir."

Burada Molière'in özel yaşamı anımsanabilir elde olmadan; onun, "rol arkadaşı Madelaine'in küçük kız kardeşi Armande Béjart'la"[9] evlendiği, eşiyle aralarındaki büyük yaş farkı, Bayan Béjart'ın Moliére'in kızı olduğu yolundaki dedikodular ve genç, hoppa bir hanımın kapris ve çapkınlıklarının yazarı ne denli üzdüğü düşünülebilir. Molière'e *Amphitryon*'un finalini hüzünlü bir havayla sona erdirten kendi iç kırgınlığıydı belki de: neden olmasın?

Molière'den sonra Amphitryon konusunu ele alan yazarların başında İngiliz John Dryden'la (1631-1700) Alman Heinrich Von Kleist (1777-1811) gelmekte. Bunları ve öteki pek çok *Amphitryon*'u okuyamadım. Okuduğum üçüncü *Amphitryon*, kaybolmuş Yunanca orijinaller sayılmazsa, *Amphitryon*'lar tarihi içinde otuz sekizinci oluyor. Yazarı Fransız Jean Giraudoux (1882-1944) bu sıralamayı kitabının adına eklemiş: *Otuz Sekizinci Amphitryon*.[10] Kimi incelemecilere göre, Giraudoux bu oyunu Kleist'tan yola çıkarak yazmıştır: "Yer yer ona yaklaşıp yer yer de uzaklaşarak."[11] Jacques Voisine'in Kleist'ın oyununun "karakteristik sahneler"ini aktardığı *Üç Çağcıl Amphitryon*[12] incelemesine baktığımızda, Giraudoux'yla Kleist'ın oyunları arasındaki benzerliğin "yola çıkma" noktasında olmadığını görüyoruz. Burada Giraudoux'nun oyunu üzerinde duralım.

Bir kez, konunun iskeleti öncekilerle aşağı yukarı aynıdır: Zeus, Alkmene'ye tutkundur; Hermes bir savaş çıkarıp Amphitryon'u kentten uzaklaştırmasını, kendisinin de onun kimliğine bürünmesini önerir ve öneri gerçekleşir. Olaydaki gelişme de Zeus'un aynı 'keyfi' ikinci kez yaşamak istemesinden kaynaklanır. Çünkü bu kez haberi Hermes bütün Thebai halkına duyurmuştur. Alkmene'nin de haberi olunca, bir zamanlar Zeus'un ak bir kuğu kılığına girip Leda'yla birlikte olduğunu (bir başka söylence) anımsar ve kendi kılığına girip Zeus'la birlikte olması için ona koşar. Bu dolap, yalnızca, Alkmene'nin kocası Amphitryon'un Leda'yla yatmasını sağlar. Böylece, âdeta, çiftin ellerinde olmadan işledikleri suç ya da —denebilirse— sadakatsizlik de dengelenmiş gibidir: önemli bir ayrıntı! Öte yandan Zeus'sa ne yapmış yapmış Alkmene'nin karşısına çıkmıştır. Ama Alkmene tanrılar tanrısıyla birlikte olmaya karşı çıkar ve ölümsüzlük önerisini tereddütsüz geri çevirir: o, ölümlü

insanlığa, hiçbir şeyi değişmeyecektir, Zeus'a da aşk yerine dostluğu önerir; sonuçta olay tatlıya bağlanır; Zeus, Alkmene'ye bir "unutuş öpücüğü" kondurur. Alkmene kocasının kollarına kılına 'halel' gelmemiş duygusuyla geri döner. Ve Zeus'a da dokuz ay sonra Herakles adında bir çocuk dünyaya getireceklerine söz verirler Amphitryon'la birlikte.

Kleist'ın *Amphitryon*'unda final bundan çok farklı. Zeus'tan kendisini şan ve şerefe boğacak bir oğul vermesini isteyen bizzat Amphitryon'dur Kleist'ta. Alkmene'yse yaşadığı serüvenin etkisinden kurtulamaz, alt üst olmuş durumdadır.

Giraudoux'yla Kleist'ın arasındaki bu temel ayrılığı kısaca vurguladıktan sonra, *Otuz Sekizinci Amphitryon*'la plautus ve Molière'in *Amphitryon*'larını karşılaştırmayı sürdürelim. Giraudoux'nun oyununda olaylar, önceki iki *Amphitryon*'a göre bir bakıma daha eski çağlarda, bir bakıma da daha yenilerde geçmekte gibidir. Eskidir: İnsanlar göksel varlık ve olaylara daha kolaylıkla ve safça inanmaktadır. Zeus'un Alkmene'ye ilgisi, Plautus'ta yalnızca Amphitryon'a onur verirken, J. Giraudoux'da bundan bütün bir kent halkı onur duymakta, olayı şenlik ve şölenlerle karşılamaktadır. Yenidir: İstek dışı birleşmeye, istekli olan tanrılar tanrısıyken bile, Alkmene'ce de Amphitryon'ca da karşı çıkılmaktadır. Plautus'ta birleşmeden onur duyan, Molière'de konuşmaktan kaçınan, ağzını aç(a)mayan Amphitryon, burada karşı durmaktadır tanrılar tanrısına. Onun, "Demek son sözün bu; benimle savaşa girişiyorsun?" sorusunu, "Gerekirse evet!" diye karşılamaktadır. Alkmene'nin kendisi de kendisine sahip çıkmakta, gövdesini tasarruf hakkını kullanmak istemektedir. Bu yeni eğilimi, haklılığı savunma yolundaki girişimi eskilik ve yenilikten çok, kahramanlar dışında doğrudan yazara da bağlayabilir miyiz? Tanrıların tipik insani davranış örnekleri sergilemeleri eskilikle de, yenilikle de açıklanabiliyor sanki: Oyunun başında Zeus'la Hermes'in Alkmene'yi —burada tam uygun düşen argo bir sözcükle— 'dikizlemeleri' nasıl da gülünç ve maskaracadır. Bu, hem böylesi saflıklara inanılan bir çağı ve toplumu imleyebilir, hem de yazarca öngörülmüş, örgütlenmiş bir alayı, eleştiriyi. "Hangisi doğru?" diye sorarsak, "İkisi de." diye yanıtlayabiliriz gibi geliyor bana.

Geldik *Amphitryon*'ların otuz dokuzuncusuna: *Otuz Dokuzuncu Amphitryon*[13] Yazarı Jean-Pierre Giraudoux; Jean Giraudoux'nun oğlu yani. Kitabın arka kapağında babasından önce otuz yedi, sonra da "beş altı" Amphitryon yazıldığını belirtiyor oğul-Giraudoux; ve buna rağmen kitabına "otuz dokuzuncu" diyor. *Amphitryon*'ların gerçek sayısı konusunda yapılacak bir çalışma hangi ilginç noktalara uzanır ve hangi rakamda karar kılar kim bilir...

Oğul-Giraudoux kitabın arka kapağıyla "ithaf"ında oyunu tek yumurta ikizleri bayan Odile Mallet'yle bayan Geneviève Brunet için yazdığını söylüyor; böylece kitabın ön kapağında bulunan birbirinin tıpkısı iki bayanın kimliklerini öğrenmiş oluyoruz: Tanrılar tanrısının eşi Hera rolündeki Odile Mallet'yle Alkmene rolündeki Geneviève Brunet.

Buradan da çıkarılabileceği gibi bu yeni oyunun baş kişileri iki kadın: Hera'yla Alkmene. Yaşamı anlamsız bulmaya başlayan Hera'ya,

Cevat Çapan

SUSIE PETSCHEK NERDESİN?

İlk kez 1955'te,
Floransa'da karşılaştığımız
Villa Fabricotti'de olamazsın artık,
ne de motosikletle gittiğimiz
Fiesole'de.
Hatırlıyor musun Arno'yu, Eski Köprü'yü,
Santa Maria Novella'nın
serin servili avlusunu?
Tanıdığın ilk Türktüm ben,
sense ikinci kuşak bir Amerikalı
yeniden Çekoslovakyalılaştıramayacağımız.
Dostluk böyledir işte:
yıllar sonra yediveren bir gül
belleğin çöllerinde.

"yabancı bir gövde hazzı tatmayı" öneriyor gökkuşağı İris, Hermes' in önerisi de bu yoldadır. Hera'nın aklına yatar öneri. Kocası Zeus'un bir zamanlar kendisini Alkmene'yle aldatışının öcünü almak amacıyla Amphitryon'la birlikte olmak üzere Alkmene kılığında yeryüzüne iner. Olayın bundan sonrası son kerte hızlıdır: Alkmene'lerin karşılaşması, Amphitryon'un onlarla ayrı ayrı konuşması, Hermes'in örgütlemesiyle hem Hera'nın, hem de Alkmene'nin Leda kılığına girmesi, sözde-Leda'ların karşılaşması, Amphitryon' un geçmişte birlikte olduğu Leda sanarak Hera ve Alkmene'ye yönelik tutumu vb. Görüldüğü gibi kılıktan kılığa, kimlikten kimliğe girmeler birbirini izlemekte, gülünçlükler, gariplikler art arda sıralanmaktadır. Bunların ardından Hera'yla Alkmene'nin kadın kadına söyleşmeleri gelir. Kadın kadına dedik ama, sorunları bütün bir insanlıkla ilgilidir. Alkmene dünyanın yeniden düzenlenmesi gerektiğini söyler; Hera da katılır buna, ama çözüm nasıl olacak? Alkmene'ye göre çözüm pek de öyle güç değildir; Zeus'un yaptıklarının yıkılıp yerine yenilerinin yapılması yeterlidir çok şey için. Hera'nın da aklı yatar buna. Eyleme geçmeye karar verir. Epilogda, Hermes'le İris'e, "Bundan böyle soylu Hera adını alacağım ve boyun eğmiş bir kadın olmayacağım," der. Ve "elmasın kömürden ayrıldığı" yeni bir dünya kurma yolunda ilk adımını atmış olur.

Jean-Pierre Giraudoux'nun oyununda ataerkil düzene yönelik bir eleştiri sezilmektedir. İşin ilginci de şu ki, araştırmacılara göre, "anaerkil niteliğinden sıyrılan ilk tanrıça"dır[14] Hera. Sanki burada yitirilmiş bir cenneti, yitimine kendisinin de etkin biçimde katıldığı bir cenneti yeniden ele geçirme uğraşına atılmış gibidir. Ama bu girişim Hera'nın dışında oğul-Giraudoux'nun da özel

amacı gibidir. Sözgelimi, oyunda etkin olan kraliçelerdir, kocalarsa silik birer gölgedir ancak. Alkmene İngiltere'nin, Leda'ysa Danimarka'nın yönetimini bizzat yürüten kraliçelerdir.

Yine bu oyun dil açısından ilginç bir özellik gösteriyor: Plautus'la Molière'in yapıtları, Türkçe çeviriye yansıtılmamışsa da, orijinallerinde koşuk (nazım) diliyle yazılmışlardır; baba-Giraudoux'nunki de düz anlatımlıdır; buradaysa koşukla düzyazı birlikte kullanılıyor. Ama rasgele değil. Tanrı ve tanrıçaların dili koşuktur, insanlarınki düzyazı.[15] Bir ölümlüyle konuşan göksel varlık düşüncelerini düz anlatımla dile getirmeye özen gösteriyor. Ancak kimi zaman unutup, hiç değilse sesinin tonunu düşürerek, koşuk diliyle konuştuğu da oluyor. Giderek, kimi yerlerde, iki Alkmene'nin, iki Leda'nın bulunduğu yerlerde, hangisinin gerçek Alkmene ya da gerçek Leda olduğunu buradan hareketle anlayabiliriz: Yazar bunu özellikle istiyor.

Otuz Dokuzuncu Amphitryon'un zaman açısından günümüze en yakın Amphitryon olduğunu da kolaylıkla söyleyebiliriz. Özette de görüldüğü gibi, daha önce üzerinde durduğumuz üç yapıtta anlatılan Zeus-Alkmene birleşmesi, burada çoktan olup bitmiş, geçmişe karışmış bir olaydır. Dahası ilk kez baba-Giraudoux'nun oyununda gündeme gelen Amphitryon-Leda birlikteliği de. Aldatılmayı kendilerine yediremeyen, içlerine sindiremeyen iki bayan, tanrıça Hera'yla kraliçe Alkmene, öç peşinde koşmaktalar bu oyunda.

Oğul-Giraudoux'nun oyununun günümüze daha yakın bir zaman diliminde, belki de günümüzde geçtiğini kabul etmemizi gerektirecek başka kimi ipuçları da var. Sözgelimi, ilk karşılaşmalarında Hera kendisinin tanrılar kraliçesi olduğunu söyleyince, Alkmene şaşırır, uzun zamandır kendisinin tek tanrının bulunduğu inancında olduğunu söyler. Yine oyunun bir yerinde "az inançlı" bir çağda yaşandığından yakınılır. Hera'nın Alkmene'ye, kendisiyle ilgili olarak, "Artık tanrılara inanmayan bir tanrıçanın acısını varın siz düşünün!" yollu sözü de oldukça ilginçtir.

Oyunumuzdaki Hera'nın göksel varlıklardan sıdkı bütünüyle sıyrılmıştır gerçekten de. Amphitryon bir ara pek de beceremeyerek (yarım uyaklarla) koşuk diliyle konuşacak olur; Hera karşı çıkar hemen: "Hayır Amphitryon, Olimpos dilini kullanmayın," der. "İsteseydim Zeus sizi tanrı yapardı, ama insanlığınızı yitirmekle, insanların en iyisi olan siz, bütün çekiciliğinizi yitirirdiniz."

Hera'nın ozanlara yönelik övgüsüyse, daha bir anlamlıdır. "Evreni dayanılır kılan ozandır," der ve ekler: "Ozan, Zeus'un insanı yarattığını ezgiler; ama ben ozan-insanın Zeus'u yarattığını söylüyorum."

Bu yeni oyunda Amphitryon kendisinin insanlık tarihinde onur ya da alçakgönüllülük simgesi olarak anılacağını belirtiyor. "Homeros'la başlayıp Jean-Pierre Giraudoux'yla biteceğim," diyor. Amphitryon'un ilkin Homeros'un *Odysseia*'sında ortaya çıktığı —şimdilik daha eski bir kaynak bulunamadığına ve belki de hiç bulanamayacağına göre— bir gerçek. Ama onu ele alan son yazarın Jean-Pierre Giraudoux olduğu hiç değilse olacağı konusunda benim derin kuşkularım var.

Neden? diyeceksiniz. Şundan: Üzerinde durduğumuz mitolojik olayda haksızlığa uğradığı duygusunu yaşayan iki dişil varlığın ikisi de (Alkmene ve

Erdal Alova

BİR GÖKADAMI'NA

Gördük
o çiçekbozuğu gezegenleri
ölümü
Sessizlik Okyanusu'nu
Küller Vadisi'ni
iten toprağı
göğün kafataslarını.

Gördük
Ay'dan da uzakmış Ararat.

ELOĞLU, METİN

Kâğıt helvası sesiyle
ısırıp Türkçeyi
şiir ve anason kokan
bir çingen çinakoptu o
parmaklarını tüttüren
bir yeryüzü yetimi
bir deniz bahçıvanı
bir çekirge bayramı
bir yaşamkeş
yaşamadık ölüm bırakmayan.

Hera) onurlarını koruma yolunda çaba harcıyor, karşı-tavırlarını koymaya çalışıyorlar. Bizim kalbi temiz, inanmış (!) Amphitryon'umuzunsa okuduğumuz metinlere göre henüz karşı-tavır koyma gibi bir eğilimi yok; Zeus'a zavallıca dikleniyor yalnızca bir ara. Hoş o da —baba-Giraudoux, da— Homeros'un ulu destanları *İlyada*[16] ve *Odysseia*'nın üzerine kurulduğu o ünlü Troya savaşlarına yol açan güzel Helena'nın anası Leda'yla yatmıştır ama, bu kendi çabası ve istenciyle değil, daha önce de değinildiği gibi Alkmene'nin dümeniyle, rastlantıyla olmuştur. Zaten Alkmene de —oğul-Giraudoux'da— bu olaydan pişmanlığın ötesinde bir öfke duymakta, kendisini onuru yara almış saymaktadır. Bir ara öç için Leda'nın kocası Tyndaros'a gitmeyi bile düşünür...

Peki ne olacak? Sanırım şu: Bir gün bir yerlerden öfkesi biraz bol, inancı çokça zayıf, prometheus soyundan bir yazar çıkacak ve o yazarla Amphitryon da benzer bir burkuntuyu, belki acıyı, Zeus'a, tanrılar tanrısına tattırmak üzere harekete geçecek... Kırkıncı ya da —el çabuk tutulmazsa— daha sonra bilmem kaçıncı *Amphitryon*'un konusu da, bu olacak.

Evet, neden olmasın?..

(1) Özel adların tümü —ilk kaynak olduğu için— Yunancadaki gibi kullanıldı. Latince ya da Fransızca adlar da, Yunan mitolojisinde karşılıkları olduğu sürece Latince ya da Fransızca biçimleriyle değil, Yunanca biçimleriyle yazıldı (Örneğin Juppiter, Junon, Mercurius değil; Zeus, Hera, Hermes).

(2) Homeros, *Odysşeia*, Çevirenler: Azra Erhat-A. Kadir, Üçüncü baskı, İstanbul, Sander Yayınları, 1981, s. 208 (11. bölüm, 266-270. dizeler).
Hesiodos, *Theogonia* (Tanrıların Doğuşu), Türkçede: *Hesiodos Eseri ve Kaynakları*, Çevirenler: Sabahattin Eyuboğlu-Azra Erhat, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1977, s. 115, 137.

(3) Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1972, s. 43.

(4) Özdemir Nutku, *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.

(5) Plautus, *Amphitryon*, Çeviren: Nurullah Ataç, İstanbul, Maarif Vekâleti Yayınları, 1943.

(6) Molière, *Amphitryon*, Çeviren: Ali Teoman, İkinci baskı, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1965.

(7) Melih Cevdet Anday, "İki Amphitryon" *Tercüme*, 19 Temmuz 1946, Cilt 7, Sayı 38, ss. 168-170.

(8) Melih Cevdet Anday, "İki Amphitryon", agy.

(9) *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, Anadolu Yayıncılık, Cilt 8.

(10) Jean Giraudoux, *Amphitryon 38*, Bernard Grasset, Paris, 1929.

(11) Jacques Robichez, *Le Theâtre de Giraudoux*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1976, s. 21.

(12) Jacques Voisine, *Trois Amphitryon Modernes, (Kleist, Henzen, Giraudoux)*, Paris, Archives des lettres modernes, No 35, 1961.

(13) Jean-Pierre Giraudoux, *Amphitryon 39*, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1984.

(14) George Thomson, *Eski Yunan Toplumu Üzerine İncelemeler: Tarih Öncesi Ege, I*, Çeviren: Celâl Üster, İstanbul, Payel Yayınları, 1983, s. 311.

(15) Cevat Çapan, *Değişen Tiyatro* (İkinci Baskı, İstanbul, Adam Yayınları, 1982) adlı yapıtında, klasik tiyatroda "tanrısal düzenle bu düzeni yansıtan koşuk dili arasında tutarlı bir ilişki vardır," demekte (s. 17). Saptama örneğimizle nasıl da çakışıyor!

(16) Homeros, *İlyada*, Çevirenler: Azra Erhat-A. Kadir, Dördüncü Baskı, İstanbul, Sander Yayınları, 1981.

AZRA ERHAT
İşte İnsan
Mektuplarıyla Halikarnas Balıkçısı
✱
ENGİN GEÇTAN
İnsan Olmak
ADAM YAYINLARI

GÜNÇİÇEKLERİNİN HEPSİNİ SATTILAR

Ayfer Coşkun

Telefondaki ses, "24 milyon 750 bin sterlin," diyor. Siyah elbiseli. siyah papyonlu bay da, "Satıyorum!.. Satıyorum!.."

Londra'nın pek ünlü Christie açık artırma salonu tıklım tıklım. Duvarlarda tablolar, yukarda her dilden milyonlar ve aşağıda şık giyimli resim düşkünü hanımlar, beyfendiler. Bir eli kürsüde adamın, öteki öne uzanmış, "Satıyorum!.. Satıyorum!.." diyor. Siyah papyonuyla ceketinin üst cebindeki beyaz mendili hoş bir karşıtlık oluşturuyor. Solunda, azıcık önde görkemli bir çerçeveye hapsedilmiş senin "Günçiçekleri" duruyor.

"(...) İddiaya girerim ki benim 'Günçiçekleri'ne şu İskoçlardan ya da Amerikalılardan biri rahat 500 frank verir. Açıkçası, o altını eritmek, o çiçek tonlarını bulmak için gerekli ısıyı yaratabilmek öyle herkesin harcı değildir. (...) Bu tuvallerin gözalıcı olduklarını, dikkati çekeceklerini sen de göreceksin. Ama bana sorarsan bunları kendine saklamanı, yalnızca kendi keyfin için duvara asmanı öneririm."

Yine her zaman yaptığın gibi, gönderdiği para için teşekkürle başlamıştın mektubuna; "Ayın birinden sonraki mektubun gelinceye dek güvendeyim artık," diye yazıyordun Théo'ya.

Oysa hiçbir zaman, hiçbir zaman güvende olmadın. Her mektubunda tuval istedin, boya istedin, fırça istedin. "Bu ay parayı birkaç gün önce gönderirsen çok sevinirim," dedin.

"(...) Israrla desen çizmeyi sürdürmemin iki önemli nedeni olduğunu anlarsın umarım. Birincisi, elimin desen çizerken hiç şaşmayacak duruma gelmesi isteği... İkincisiyse suluboya ya da yağlıboya işine giriştiğimde çok masraf oluyor. Karşılığını hemen almama da olanak yok."

Haklıydın. Sen Corot değildin; Théo da Corot tüccarı değildi...

"(...) İnan ki satılabilecek bir resim yapabilsem dünyalar benim olacak."

Telefondaki ses, "24 milyon 750 bin sterlin," diyor. Kürsüdeki bay da: "Saaattım!" Ve "Günçiçekleri" tüm zamanların rekorunu kırarak birilerinin mal varlığından çıkıp başka birilerinin mal varlığına geçiyor.

Ve dünyalar... senin... ol...

Köy puslu, oldukça serin bir mayıs gününü sessiz, neredeyse kıpırtısız yaşıyor. Kimsecikler yok ortalıkta. Sağlı sollu, özenli evler, bezenli bahçeler, bahçe duvarlarını aşıp aşağılara süzülen mor salkımlar, leylak kokuları...

"(...) Burada insan gerçek bir kırsal yörede sayılabilecek denli uzak Paris' ten. Birçok villa, modern görünüşlü burjuva köşkleri var. Hepsi de pek parlak. Güneşli ve çiçek dolu. Doğa açısından çok bereketli bir yöre sayılabilir... Fabrika yok. Bol bol ve çok bakımlı bir yeşillik var."

Yüz yıl önce de böyle yeşillikti demek Auvers-Sur-Oise. Ne çok leylak var? Ama sen leylakları, mor salkımları pek sevmezdin belki de. O dalları çer-

Theo ve Vincent van Gogh

çevelerden taşıp gidecekmişçesine kıpır kıpır, capcanlı zeytin ağaçları, yapraklarında rüzgâr gizli selviler, çiçek açmış bademlerdi senin tutkun. Ve ille de günçiçekleri.

"(...) Çok büyük günçiçeklerinin yağlı boya resmini yaptığımı öğrendiğinde, bu hevesime şaşmazsın umarım. Bu fikrimi gerçekleştirirsem on iki ayrı tablo olacak. Hepsi birden sarı ve mavi üstüne bir senfoni oluşturacaklar. Her sabah şafakla birlikte bunun üstünde çalışmaya başlıyorum. Çünkü çiçekler çok çabuk soluyorlar. Her tabloyu bir oturuşta bitirmem gerek..."

Mektubun bu kez de sarı ve mavi boya istemiyle son buluyordu. Anlaşılan sen de bıkmıştın istemekten ve "(...) Devlet neden ressamlara parasız araç gereç dağıtmıyor?" diye soruyordun.

— En fazla "Les Souliérs", "L'Eglise d'Auvers" bir de "Barques sur la plage" tablolarının kartları satılıyor, diyor yaşlıca ama bakımlılığı elden bırakmamış bayan görevli.

Küçük turizm bürosu oldukça kalabalık. Duvarlarda ve büronun orasına burasına yerleştirilmiş panolarda senden ve Cezanne'dan kopyalar asılı.

Konuşmasını zarif bir saç düzeltmesiyle birlikte sürdürüyor kadın:

— Bir de... Bir de yatak odası tabii.

" (...) Bu kez yalnızca odamı yapacağım. Ama burada her şeyi renkle vereceğim. Her şeyi basitleştirerek daha görkemli bir hale getirmek ve mutlak bir dinlenmeyi vermek istiyorum. (...) Duvarlar soluk menekşe rengi, yer kırmızı... Karyolanın ve sandalyenin ahşap kısımları taze tereyağı sarısı..."

— Biliyorsunuz, diyor bayan görevli, 1990 Van Gogh'un 100. ölüm yıldönümü. Bu nedenle de üç ay boyunca bir dizi gösteri düzenlenecek. Gösterilerin hazırlıklarına şimdiden başlandı bile.

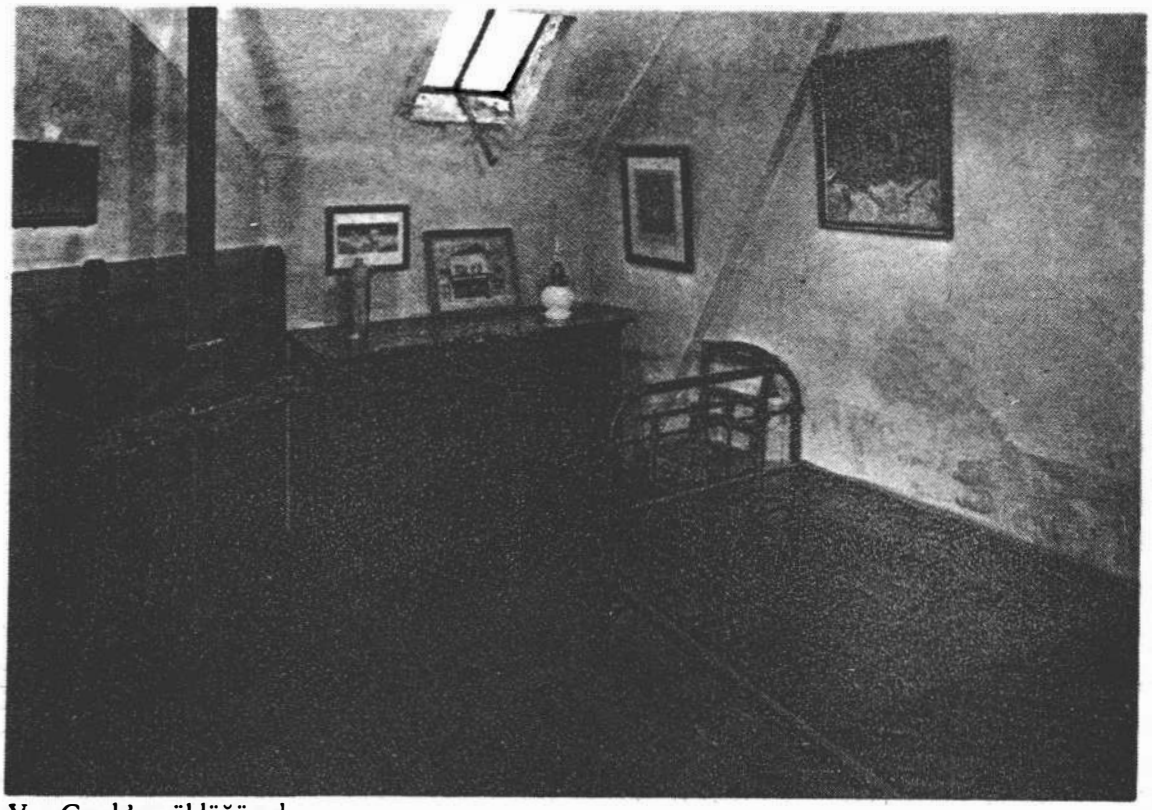
Başımı kaldırıyorum. Sakallı, sakalsız, şapkalı, şapkasız, pipolu, piposuz, dalgın, saldırgan, kulağı sargılı, ama hiç gülmeyen o aşırı ciddi yüzünle bakıyorsun her köşeden.

— İnan telefondaki ses bana ait değildi. "Sattım" diye bağıran da ben değildim.

" (...) İçimde bir şey var, nedir bu? Ne olursa olsun bir işe yarayabilirim. Yaşamımın bir amacı olacak sonunda. Çok daha başka türlü bir insan olabileceğimi biliyorum. Öyleyse nasıl?.."

" (...) İçimde bir şey var, nedir bu?" Bu sorunun yanıtını bulmak için mi durmadan kendi portreni yaptın? Her portrende, "Nedir bu?" diyorsun kendine ve bana bakarak.

Beni öldüğün küçük, sıkıntılı odaya, yeşil yapraklarla kaplı alçakgönüllü mezarına, leylak kokulu bu sokaklara



Van Gogh'un öldüğü oda

sürükleyen nedir? Nedir bu içimdeki suçluluk duygusu?.. İnan! Telefondaki ses...

Görevli bayan işini oldukça ciddiye alıyor. Beni buraya ilk kez geliyor sandı anlaşılan.

— Kaldığı ev aşağıda, Belediye'nin tam karşısında. Yolu izleyin, az yukarda, solda kiliseyi göreceksiniz. Mezarı daha ilerde. Eğer vaktiniz varsa Daubigny'nin bahçesini ve Dr. Gachette'in evini de görebilirsiniz.

Masanın üzerine yaydığı çevre haritasında kalın bir kalemle izleyeceğim yolu işaretliyor. Bordoya boyanmış uzun tırnakları gidip geliyorlar alacalı bulacalı kağıdın üzerinde.

— İşte! Şurası da Cezanne'ın "La Maison du Pendu"sü. Tablodakinden değişik şimdi tabii. Bir bölümü yıkılmış. Aşağıda eve yakın bir park var; Zédkine'in yaptığı Van Gogh yontusunu da görebilirsiniz orada.

Odanı müzeye dönüştürmek istiyorlarmış ama çok pahalıymış, alamıyorlarmış Köyde onca tablondan, Théo'nun senin cenaze töreninde dağıttıklarından da, bir tane bile kalmamış. Dr. Gachette'inkilerse Ulusal Müze'ye verilmiş.

Üzerime çevrili çekik, mavi gözlerinden kurtuldum. Hepsini, hepsini o turizm bürosunun kargaşasına takılı bırakıp çıktım.

İki yanı bahçeli yokuştayım artık. Hafif bir yelin taşıdığı leylak kokuları genzimi okşuyor. Sokaklar bomboş. Evler de öyle; yaşanmıyor sanki.

Kahvedeki kadın ne de rahat gösterivermişti arka tarafı:

— Şu kapıdan girip sağdaki merdivenleri çıkın! Odası orada.

Ben daha kapıya yönelmeden de beyaz dantel önlüğünün ikiye böldüğü iri gövdesiyle yeniden barın arkasına geçmişti.

Demek odana bu daracık merdivenle çıkıyordun hep. Göğsünde kurşunla ve kim bilir, nasıl inleyerek son kez tırmanmıştın? Karanlıktı kesin ve yine küf kokuyordu buraları.

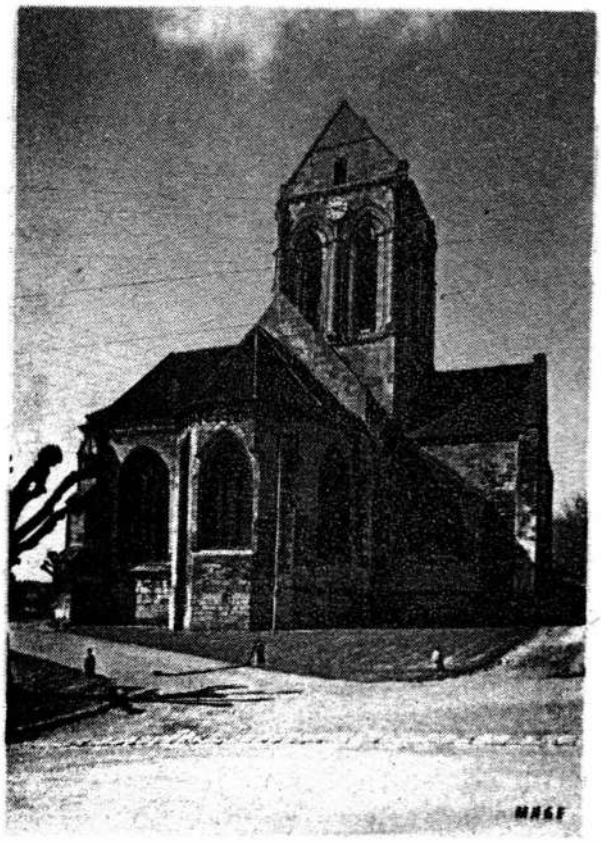
Kurşun varmışçasına ağrılıydı yüreğim. Ağır ağır çıktım. Oradaydın, biliyordum. Kapıyı ittiğimde seni orada bulacağımdan emindim. Ama yatağında değil; öyle piponu tüttürerek ölü-

mü bekliyor olmayacaktın. " (...) Hepimiz için iyi olanı yaptım," demiyecektin. Tereyağı sarısı bir sandalyede oturacaktın. Üstünde Prusya mavisi bir ceket olacaktı. Saçların yine kızıl ışıltılarla kıpırdanacaktı tuvalin önünde. Önce sırtını görecektim ve sarı halkalı dumanlarını piponun.

Yoktun ama ittiğimde kapıyı. Boş bir metal karyolaydı beni karşılayan. Bir de tepedeki o küçücük pencereden utana sıkıla inen ölgün günışığı.

Hazır, güneşin altında sıkmışken göğsüne kurşunu; hazır, sırtüstü tarlalarda ölmek varken gözlerinle güneşi içerek; gelip de bu karanlık odada, ağzında pipon, iki gün boyunca ölümü beklemek...

Sırtımı kapıya dayadım. Tıpkı senin gibi yapıp gözlerimi kıstım. Kirpiklerimle ayrıştı her şey. Birden eteklerini toplayıp tüm görkemiyle daldı içeriye güneş. Cisim yoktu. Çizgi yoktu. Gölge yoktu. Yalnızca renklerdi gördüklerim. Limon yeşilinin saçları tutuşmuş, gece mavisiyle yaptığı doyumsuz valsle



savruluyordu. Gri turuncunun çevresinde çekingen dolanıyor, siyah eflatunla uçuk pembeye sarılmış, gözü zümrüt yeşilinde; uçuşuyorlardı oda dolusu. Renkten renge dolandım durdum belki bir yüzyıl. Sonra... Sonra bir an için durulur gibi oldu her şey. Ve bir volkan patladı tepemde. Milyonlarca sarı indi; iplik iplik, yaprak yaprak. Sarıya battı evren. Ansızın, altın tozuna bulanmış giysilerinle sen çıktın. Olgun bir günçiçeği gibi eğikti başın. Anlatılmaz bir ivecenlikle sarı topluyordun yerden. Hiç şaşırmadın beni görünce. Ben de şaşırmadım hiç. Kollarımı uzattım, sarıları yığdın kucağıma. "Satmak için bir yüzyıl gerek ama, acele etmeliyim, günçiçekleri çabuk solar," dedin.

"Bütün sarıları sattım," dedi terbiyeli bir ses, bir el indi kürsüye ve her şey söluverdi. Ölgün günışığının yaladığı kollarımı geri çektim. Duvarda Dr. Gachette düşüncelere dalmış. Eski konsolun üzerine özenle yerleştirilmiş isli bir gaz lambası, bir demet kuru çiçek, toprak sürahi ve...

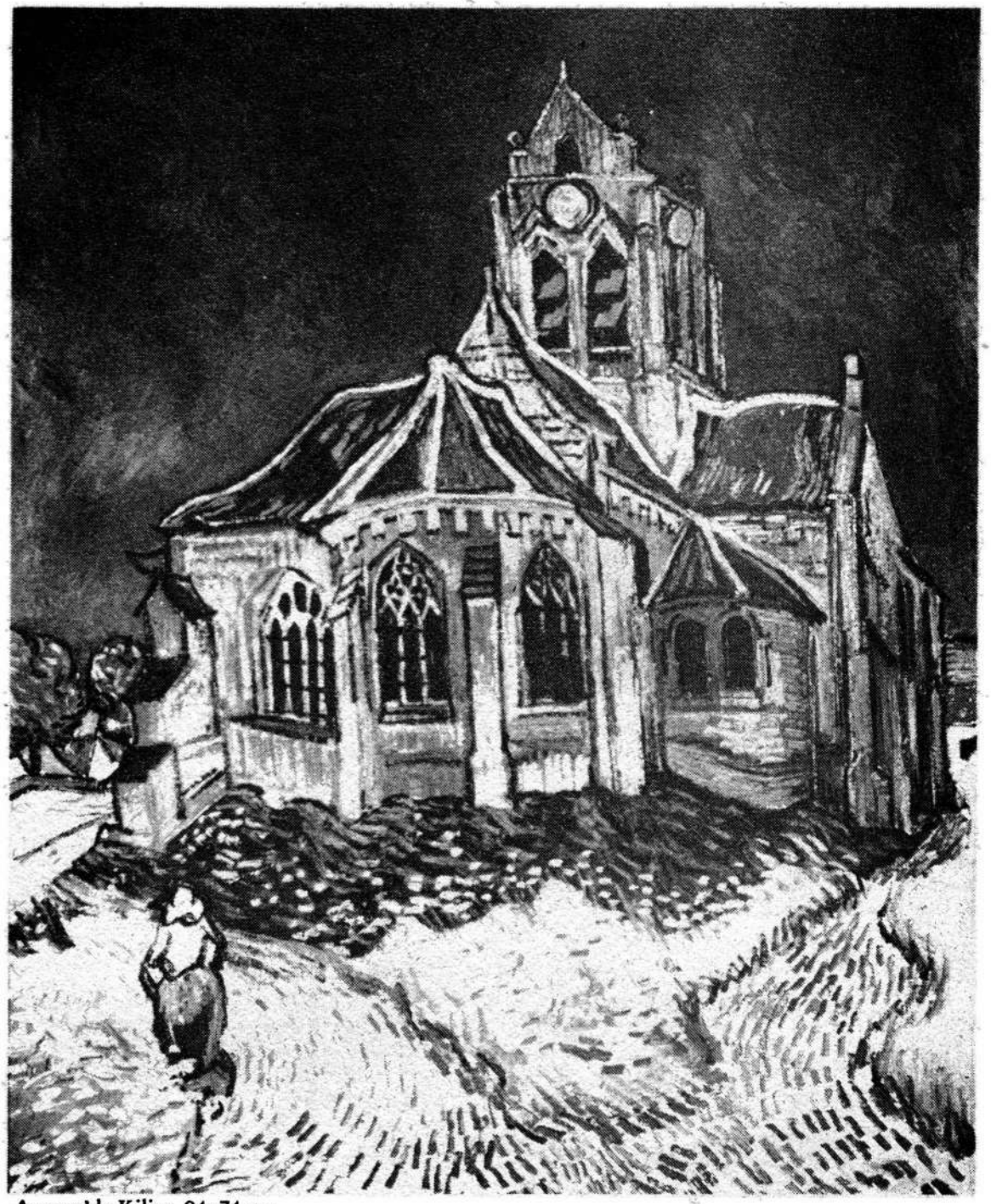
Ve leylak kokuları bitiyor. Sağda aşağılarda akıp giden ırmak, öbek öbek koruluklar, iki katlı şirin yapılar... Hemen solda kilisenin önüne çıkan eski taş merdivenler.

" (...) Bir de köyün kilisesini resimlediğim tablo var. Göğün yalın ve derin maviliğine karşın, yapı morumsu. Vitraylar koyu mavi lekeler halinde. Çatı eflatun, kısmen portakal rengi. Ön planda çiçekli bir yeşillik ve güneşli pembeye bulanmış kumluk..."

Arkaya doğru yürüyüp yukarıya kıvrılan yolu geçiyorum. Küçük şipşirin bir evin önünde dineliyorum.

Burada durmuş olmalısın. Sağına yemyeşil tarlaların arasından mezarlığa giden bu yolu almışsındır kesin. Tam buradan bakmışsındır kiliseye. Örneği Fransa'nın her yerinde görülebilecek sıradan bir Roman-Gotik kiliseye,o olağanüstü, masalsı görünümü sen verebilirdin ancak.

Vapur dumanı gibi ağır, vapur du-



Auvers'de Kilise, 94x74 cm

manı gibi gri bir gökyüzüne yaslanmış, yer yer yosun tutmuş taş duvarlarıyla üstünden geçen, çevresinden dolanan onlarca telin arasında çaresiz bir eski çağ hayvanı dinginliğiyle duruyor.

" (...) Kullandığım rengin doğadakinin aynı olup olmaması beni çok ilgilendirmiyor. Tuvalimde güzel durduktan, doğadaki kadar güzel durduktan sonra..."

Bir bulut geçiyor dağıla toplana çan kulesine sürünerek. Ansızın mavi dalgalar halinde çan sesleri yükseliyor. Tüm gökyüzü Van Gölü mavisine beleniyor. Eflatun oluyor, mor oluyor, akıyor yapının üzerine. Vitrayları yalayıp yaşlı bir kadının eteklerinde oynaşıyor.

— Bütün mavileri sattım, diyor çok kibar bir ses. İniyor yumruk.

Çamurlu, yapışkan bir gri yağıyor aralıksız. Senin tuvalinde bile olmazdı öyle mavi. Nereden bilecektin Van Gölü mavisini?

Üşüyorum. Hava serinledi iyice.

Dönsem, beni alıp Kekova'ya, Üçağız'a götüren girişteki Roma mezarını görmeden. Dönsem o rengi belirsiz duvarın dibine sığınmış iki küçük beyaz taşı görmeden.

Sana günçiçekleri getirmek isterdim. Hepsini satmışlardı inan!

" (...) Ölmüş ressamları satanlarla yaşayan ressam ticareti yapanlar arasında durumun çok gergin olduğu bir anda..."

Sesin öylesine dingin, öylesine kırgınlıktan uzak ki...

Théo muydu ağlayan? Derin bir iç çekişle kıpırdadı yapraklar. Koşuyorum arkama bakmadan. Mezar mezar çarmıha gerilmiş yüzlerce boynu bükük İsa. Kimi pembe mermerde sırtüstü yatıyor, kimi beyaz taşta dikilmiş gümüş ışıltılarla.

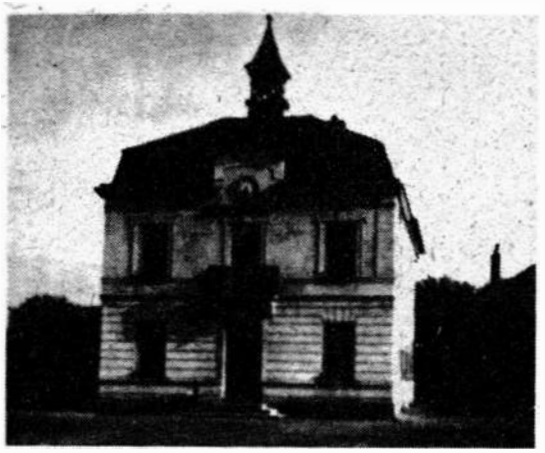
Tam Roma mezarının altındayım. Ardımda belirsiz hıçkırıklar. Önümde göz alabildiğine uzanan ve bir kısrak yelesi yumuşaklığıyla savrulan buğday tarlaları.

Ölmüş ressamları satanlarla... Ölmüş ressamları satanlar...

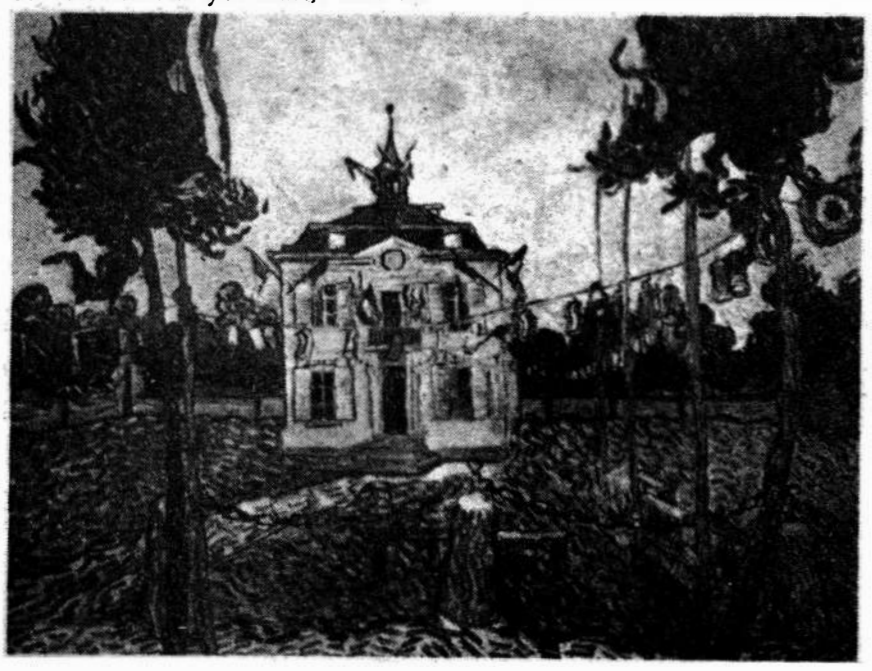
"Herkes için iyi olanı yaptım," derken... Kim bilir? Kim bilebilir?

KAYNAKÇA

1 *Théo'ya Mektuplar*, Van Gogh, Çeviren: Pınar Kür, Ada Yayınları, İstanbul, 1985
2 *Qui était Van Gogh*, Jean Leymarie, Genève, 1968
3 *La Viche de Van Gogh*, Henry Perruchot, 1955
4 *Vincent Van Gogh*, Pierre Leprohon, 1972



Auvers'de Belediye Binası, 72x93 cm



VAN GOGH'UN SON GÜNLERİ

Alfred Nemeczek

Hastaydı, yoksuldu, dertliydi. Ama her zamankinden daha büyük bir coşkuyla çalışıyordu: Canına kıymadan önceki son durağı olan Auvers kasabasından tam 82 tablo yapmıştı.

1890 yılının ya 20 ya 21 Mayısıydı. 37 yaşındaki Vincent van Gogh Auvers-sur-Oise kasabasında on hafta sonra duvarları arasında son nefesini vereceği çatı katındaki odaya yerleşiyordu. Gene deotuz kiloyu bulan eşyasıyla gelen sanatçının ne hastaya benzer bir durumu vardı, ne de yaşamından bezmiş gözüküyordu. Yengesi Jo bir keresinde onu "iri yapılı, geniş omuzlu, neşeli bakışları olan yüzü sağlıklı bir renkte ve davranışlarında kararlılık sezilen genç bir adam..." olarak tanımlamıştı. Rahatça resim yapmaya elverişli çevreyi inceliyor, saz damlı evlere sevinçle bakıyor ve büyük bir kararlılıkla resim yapmaya başlamak istiyordu.

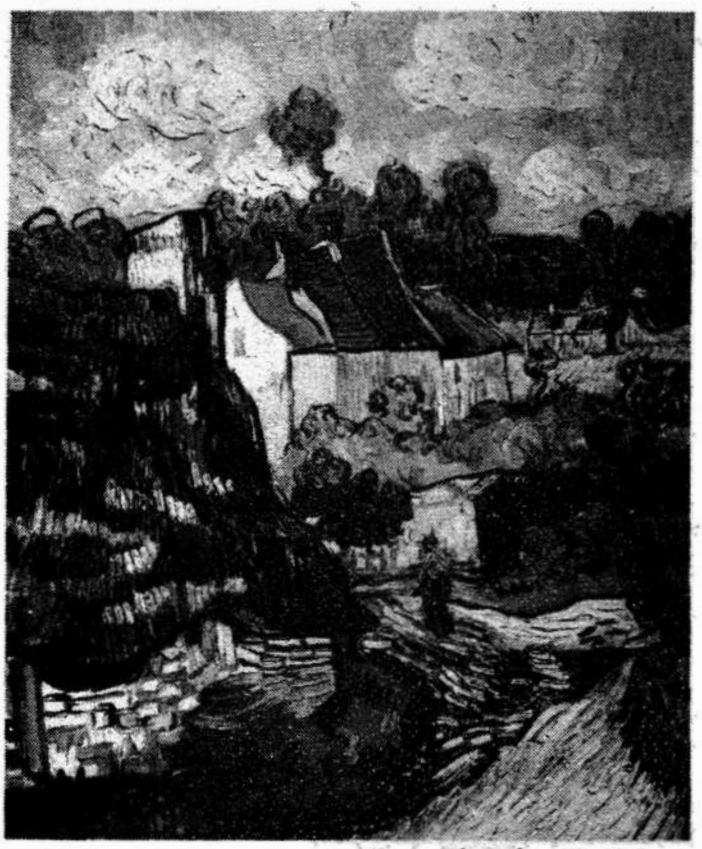
Bunu yapmaya da hemen koyulmuştu. Sabah saat beşte kalkıyor, resim takımlarıyla araziye çıkıyor ve başka zaman aynı sürede üreteceğinden iki kat fazla resim yapıyordu. İstatistiklere göre 840 yağlıboya tablosu vardı, bunun yarısına yakınını yaşamının son iki yılında yapmıştı — ve Auvers'de geçirdiği 69 gün içinde yaptığı tabloların sayısı ise 82'yi buluyordu. Hem de hiçbir resim türünü geri bırakmadan: Her gün yeni portreler, natürmortlar, ırmakları, köyleri, ormanları, tarlaları konu edinen manzaralar birbiri ardına kurumak üzere karanlık bir ahıra bırakılıyordu. "Bütün bu resimleri hâlâ görür gibi oluyorum..." diye anlatıyordu tanıklardan biri aradan yıllar geçtikten sonra, "şimdi büyük bir özenle el üstünde tutulan bu yapıtlar renkli bir yığın gibi insanın düşünebileceği en pis köşeye atılıyorlardı..."

Van Gogh'un yaşam öyküsü yazarı Marc Edo Tralbaut onun bu aşamasını "sanat açısından en formda olduğu zaman" olarak nitelendirmektedir. Tüm yaşamı boyunca para sıkıntısı çekmiş, kişiliğini bulma bunalımları içinde olmuş olan bu yalnız sanatçının buradaki günlük yaşamının da güney Fransa'dakindendaha rahat geçtiği anlaşılıyor. Orada çok içiyordu, güneşli Arles'de arkadaşı ressam Paul Gauguin'le aralarındaki bir tartışmadan sonra kulağıyla ilgili o olay başına gelmişti. (Bunun da bugüne kadar niteliği bilimsel olarak saptanamamıştır — sanatçı kulağının tümünü mü, yoksa kulak memesinin ucunu mu kesmiş, belli değildir.) Tam sağlığına kavuşmuşken bu kez de seksen bir yurttaşın topladığı imzalar tehlikeli olduğu gerekçesiyle yeniden göz altına alınmasına neden olmuştu. Gene burada klinik özellikleri belirlenememiş yedi ruhsal bunalım geçirmişti, son üçü de 1889'da kendi isteğiyle yattığı Sainte-Remy Akıl Hastanesi'nde olmuştu. Bir yıl sonra iyileştiği gerekçesiyle taburcu edilmiş ve Auvers'e gitmişti.

Burada kuzeyde, Paris'den aşağı yukarı 40 km uzakta insanlar çalışma hırsı dolu bu garip sanatçıya daha dostça davranıyorlardı. Hem konu bulabiliyordu, hem de kendisine modellik edecek kişiler. O sıralarda yetmiş yaşlarında olan annesine yazdığı gibi, kendi-

sini bir yıl öncesine göre çok daha iyi hissetmekteydi. Kafasında "gerçekleştiremeyeceği kadar çok" yeni fikir vardı. "Fırça vuruşları sanki bir makineden çıkıyormuşçasına işlemekteydi." Hatta ileriye dönük tasarımlar yapıyordu. Bir sergi açacaktı, portrelerini satacaktı ve Gauguin'i izleyerek Madagaskar'a gidecekti. ("Resmin geleceği tropik ülkelerde yatıyor.") Hafta sonlarında Paris'e gidip kardeşi Theo'yu, yengesi Jo'yu ve vaftiz çocuğu Vincent'i görüyordu. Orada Toulouse-Lautrec'le yeniden karşılaşmıştı. Kardeşi de ailesiyle onu Auvers'de ziyaret ediyordu.

Jo, "Açık havada yemek yemiştik," diye yazıyor, "ondan sonra da uzun bir yürüyüş yaptık. O kadar güzel bir gündü ki, kimse bu mutluluğun birkaç hafta sonra çok üzücü bir biçimde sona ereceğini kestiremezdi." Olay 27 Temmuz 1890 günü olmuştu. Kargaları kaçırmak istediğini söyleyen van Gogh ev sahibi Arthur Gustave Ravoux'dan tabancasını ödünç almış ve kendine de bir kurşun sıkıvermişti. Ağır yaralı olarak pansiyonuna dönebilmiş, çatı odasına çıkan on yedi basamağı tırmanmayı da başararak kendini yatağına atmıştı. Daha sonra ağzında piposu, köyün polisine kendini öldürmek istediğini anlatmış ve başucunda bekleyen Theo'nun gözleri önünde 29 Temmuz'da saat 1.30'da ölmüştü. Bir gün sonraki cenaze törenine pek çok kasabalı ile Paris'den gelen bir avuç arkadaşı katılmışlardı. Aynı pansiyonda kalan ve onunla arkadaş olmuş olan Anton Hirschig adlı bir ressam daha sonra tutanaklara geçen şu sözleri söylemişti: "Kötü yapılmış tabutundan pis kokulu bir sıvı damlıyordu. Bu insanların yaptığı her şey bir felaket."



Auvers'de Evler, 73x60,5 cm

Van Gogh'un ölümünden sonra bu kez olaya gerekçe aranmaya başlandı. Neden kendini öldürmüştü? Evet, kendi canına kıyma konusu bu başarısız sanatçının kendinden dört yaş küçük arkadaşı, destekleyicisi ve kardeşi olan Theo'ya yazdığı 796 mektupta sık sık geçmekteydi. Saint-Remy Hastanesi'ndeyken yanlışlıkla terpentin içtiği ya da zehirli boyaları yediği de olmuştu. Ama Auvers'deki yaşamı düşünülürse, insan onun dokuz yıl önce söylediği, "Ben o tür eğilimleri olan bir insan olduğumu sanmıyorum" sözlerini de anımsamadan edemiyordu.

Belçika sınırı yakınındaki Groot-Zundert'de doğmuş bu papazın oğlu gençliğinden beri tüm yaşamı boyunca her türlü sorunu, yanlış anlamayı, duygusal tepkileri yaşamını tehlikeye sokmadan atlatmasını bilmişti. Yatılı okulu bitirdiği on altı yaşından beri Den Haag, Paris ve Londra'da sanat yapıtları ticareti eğitimi görmüştü. Londra'da umutsuz bir aşka kapılınca uğraşında çok da başarılı olmayan "çırak", kendini *İncil* okumaya kaptırmıştı. "Çok çirkin bir yüzü vardı," diye anımsıyor bir oda arkadaşı, "ama din ya da sanat konusunda konuştuğu zaman gözleri parlardı. Eski görünümü kaybolur, neredeyse güzelleşirdi."

Auvers'de Merdivenler, 51x71 cm

Genç van Gogh bilgilerinden yararlanmasını bilmişti. İngiltere'de bir özel okulda öğretmenlik ederken bir yandan kendini din eğitimi görmeye hazırlıyor, bir yandan da "karanlıktan aydınlığa doğru sürekli geçiş" konusunda vaazlar veriyordu. Ama sonunda tam bir eğitim görmeden Belçika'da bir madencilik bölgesi olan Borinage'a gönderildi. Burada süslü büyük kent giysilerini sözcüğün tam anlamıyla askıya astı, elinde avucunda ne varsa hepsini acımasızca sömürülen ve ikide bir kötü hava koşullarının neden olduğu kazalara uğrayan işçilere verdi ve din adamlarını bile şaşırtan bir yumuşaklığa büründü. Papazlardan biri onu, "Bahçede yere düşmüş bir tırtıl görse büyük bir özenle kaldırır ve bir ağacın üstüne koyardı," diye anlatmıştı.

Aynı duygusallığı birkaç yıl sonra yeniden ortaya çıkmıştı. Bu kez de — ve gene umutsuzca — eşini yitirmiş bir kuzenine âşık olmuştu. Onun duygularındaki yoğunluğa dayanamayan kadıncağız da selameti annesiyle babasının evine kaçmakta bulmuştu. O da arkasından gitmiş, elini gaz lambasının üstünde tutarak iki ihtiyardan hiç olmazsa eli lambadan gelen ısının acısına dayanabildiği süre kadar kızlarıyla görüştürülmesini istemişti: Onların tepkisi hemen lambayı söndürmek olmuştu.

Ama sonunda van Gogh babasıyla tartışmış, papazlıktan vazgeçmiş ve Paris'de yaşayan öncü (avangart) sanatçıların yanına gitmişti. Bunların arasında kimi oldukça ün kazanmış olan Gauguin, Toulouse-Lautrec, Pissarro, Monet ve Seurat gibi adlar bulunmaktaydı. Ressam A. S. Hartrick bu "küçük ve yoksul adam" hakkında şunları yazıyordu: "Ama bir de hıza geldi mi, arada bir omuzlarının üstünden arkaya bir bakış fırlatarak Hollandaca, İngilizce ve Fransızca tümceleri dişleri arasından ıslık çaldıra çaldıra biribiri ardına sıralardı."

Bu tür davranışları Auvers'e gelip günlüğü 3,50 frank olan kasabanın en ucuz odasını kiraladıktan sonra sürdüremezdi doğal olarak. Daha önce hiçbir yerde — Auvers onun oturduğu yirmi ikinci yerdi — burada olduğu kadar yaşamının son aşamasına geldiğini duyumsamamıştı.

O zamanlar, yani 1880 Temmuzunda, Borinage'da mutluluk getiren adam rolünü daha fazla oynayamayacağını anlamış, kardeşine gelecekteki yaşam biçiminin nasıl olacağını anlatan ipuçlarını yollamaya başlamıştı. "Anayurdumdan uzaktayken hep resimlerin ülkesine karşı bir sıla duygusu oluyor içimde." En büyük isteği sanatçı olmaktı, hem de bunu gözle görülür bir yeteneği olmadan istiyordu. Buna ulaşmak için kendini hem Akademi'deki, hem de özel tutulmuş öğretmenlere ezdirmiş, Apsent denen o içkiden iç-

Auvers'de Gachet'nin Evi

miş, bir evlilikten vazgeçmiş, parasını genelevlerde harcamış ve açlık çekmişti. "Son dört gün içinde," diye yazmıştı bir keresinde Arles'dan, "aldığım tek besin yirmi üç fincan kahve oldu. Buna bir de parasını daha ödememiş olduğum ekmek katılabilir." Daha sonra kahvelerin parasını da borçlanmak zorunda kalacaktı.

Ama Auvers'e geldiğinde van Gogh artık bir ressamdı. Grup sergilerine katılıyordu, ressamlık yaşamı boyunca ilk kez bir resmini satmış ve karşılığı olan 400 frankı almıştı. Hatta bu başına buyruk sanatçıyla ilgili bir yazı bile yayımlanmıştı.

Ama o bu satırların yazarına, "Benimle ilgili olan bölüm gelecekte de çok az olacak," diye karşı çıkıyordu. "Hiçbir zaman anlam taşıyan bir şey yapamayacağı" düşüncesiyle başka bir yazarın kendisine ilişkin bir şeyler yazmasına izin vermemişti. Sanat yapıtları ticaretiyle uğraşan kardeşi Theo'ya tablolarını alıp satmayı yasaklamıştı, annesine de, "En kötüsü başarılı olmaktır," diye yakınıyordu. Kubalı psikoanalizci Humberto Nagera'nın da belirttiği gibi, o "hem başarılı, hem de başarısız olmak" korkuları arasında sıkışıp kalmıştı. Eğer her şeye yeniden başlamak istemiyor idiyse önünde iki yol vardı: Çalışmak ya da hastalanmak.

Van Gogh önce ikinciyi denedi. Ne kadar iyileşmiş olsa da Auvers'e hasta olarak gelmiş ve sanata ilgi duyan doktor Paul Gachet'nin gözetimine verilmişti. Altmış bir yaşındaki bu hekim cumhuriyetçiydi, Cezanne, Pissarro ve Monet ile arkadaşlık ediyordu. Hem kendisi resim yapıyor, hem de sanat yapıtları topluyordu. Van Gogh onunla tanıştıktan kısa bir süre sonra ona ilişkin olarak "gerçek bir arkadaş" ve "yeni bir kardeş" gibi tanımlar kullanmıştı. Doktorun iki yağlıboya portresini, Gachet'nin baskı makinesinde van Gogh'un tek kazıresmi (gravür) durumuna getirilmiş bir de karakalem resmini yapmıştı.

Sanatçı onun evinde yemeğe kalıyor, bahçesinde resim yapıyor, eşini yitirmiş doktorun on dokuz yaşındaki kızının piyano çalarken resmini çiziyordu. Büyük bir olasılıkla kafasında kardeşinin ailesinin yanında olduğu canlanıyordu. Doktor onun için modeller bulmalı, portre siparişleri almalı, yeni grafik çalışmalarını basmalıydı. Van Gogh sanki Auvers'den Theo'ya yazdığı ikinci mektupta, "İnsanlarla ilişki kurmak, işte bu konuda hiç yeteneğim yok!" sözlerini kendi yazmamış gibi bu yeni arkadaşlığı boyuna zorluyor, zorluyordu.

Theo'ya yazdığı on ikinci mektupta ise şöyle demeye başlamıştı: "Bu Doktor Gachet'ye hiçbir biçimde güvenilemeyeceği kanısındayım. Bir kere benden daha hasta, haydi en az benim

Pipolu Adam (Dr Gachet) 18x15 cm

Dr Gachet, 68x57 cm

kadar hasta diyelim. Bir köre bir başkası önderlik etmek isterse ikisi birden düşmez mi?.. Böylesine bir duygu değişmesini açıklamaya çalışan iki varsayım var. Ya van Gogh doktorun bu işten hoşlanmamasına karşın onun kızına âşık olmuştu, ya da sudan bir neden yüzünden — Gachet bir keresinde onun bir resmini hemen çerçeveletmemişti — doktoru tabancasıyla tehdit etmiş olmalıydı.

Bu iç çatışmanın açıkça belli olduğu bir mektubunda, "Senden saklayacak değilim ya," diye yazıyordu Theo'ya, "sağlığımın bundan sonra tam olarak düzeleceğini hiç sanmıyorum." 10 Haziranda, "Buraya geldikten sonra korkulu rüyalarım neredeyse hepten yok oldular," diye yazarken Temmuzun ilk çeğreği içinde kendini "tümüyle çökmüş", yaşamını "temelinden saldırıya uğramış" görüyor, adımlarının bile "sağlamolmadığını,sallandıklarını" söylüyordu.

O dönemde bu şanssız adamla ilişkide olanların hiçbiri onun Fransa'nın güneyindeyken geçirdiği rahatsızlığın ayrıntılarını bilmiyorlardı. Ama herkesin Paris'de Boussod ve Valandon sanat yapıtları ticaretevinin bir şubesini yöneten Theo'nun onun yüzünden işini yitirebileceğinden haberi vardı. Vincent de parasal olarak kardeşine bağımlı olduğundan — Auvers'deyken de yedi kez 50 frankın eline ulaşmış olduğunu teşekkürleriyle bildirmişti — bu dolaylı olarak ona da zarar verecek bir durum olurdu. Kimi araştırmacılar sanatçının kendine kıyma nedeni olarak bunu da göstermişlerdir. Ama van Gogh zorluklara alışıktı, böyle bir şeyi o kadar önemsemezdi. Kaldı ki o da kardeşi gibi bir değişikliğin kaçınılmaz olduğunu biliyordu. İzlenimcilerin ortamını iyi tanıyan bir uzman olarak Theo, bir süredir kendi işini kurmayı tasarlamaktaydı. Ola ki biraz da Vincent'i düşündüğü için bu riske girmeyi ertelemişti.

Marguerite Gachet Piyano Çalıyor, 102x50 cm

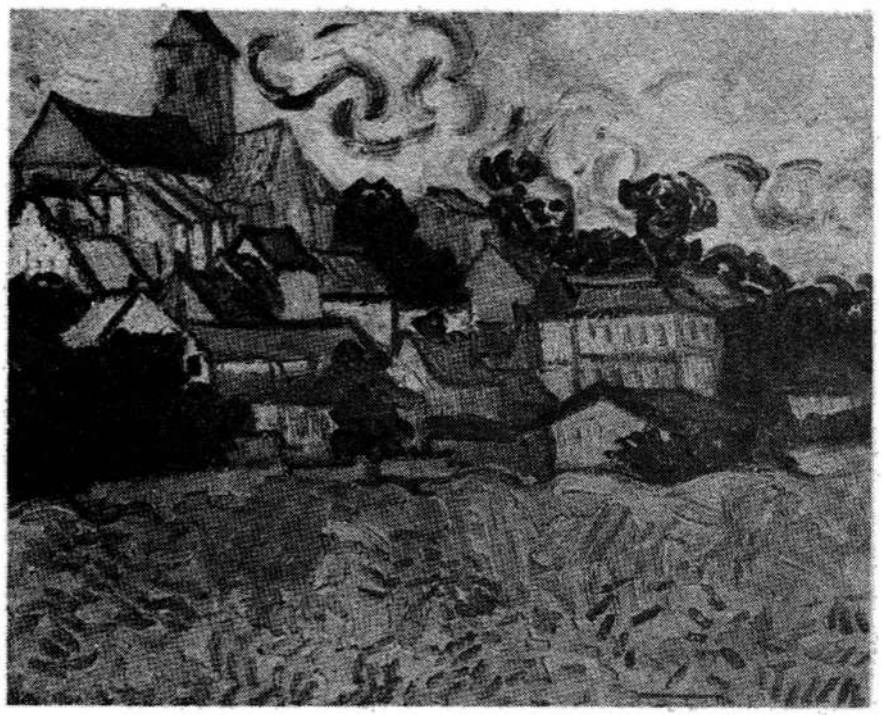
Her durumda, van Gogh Paris'den gelebilecek kötü haberlere karşı yüzlerce kez başarılı olmuş bir iyileştirme yöntemini uygulamaya başladı: Çalışmak. Kardeşine ve yengesine, "Fırça neredeyse elimden düşüyordu," diye yazmıştı, "ama ne istediğimi çok iyi bildiğimden o zamandan bu yana tam üç büyük tablo daha bitirdim." Ve onu Auvers'de "zorlayan", "için için yiyen", "dalıp gitmesine neden olan" bu çalışmanın sanattan çok tapınmayayakınlığı vardı, tıpkı arkadaşları Gauguin, Toulouse-Lautrec, Emile Bernard, Seurat ve Pissarro'da rastlandığı gibi.

Bu arkadaşlarından resim yapmanın kimi kolaylıklarını öğrenmişti. Tamamlayıcı karşıt renkler kuramına, sentez, renk müziği gibi konulara ilişkin olarak da kulaktan dolma bilgilere sahipti. Akademili öğretmenlerinden kendi işine gelen bilgileri almıştı hep. Bunun daha çok bir inanma olduğu bilincine 1880'de Borinage'da varmış olmalıydı. Kendisi de "sefaletin yüksek okulunda parasız olarak gördüğü öğrenimin" onu "çalışan bir melankolik" durumuna getirdiğini biliyordu. Rembrandt'ı yüksek düzeydeki tüm sanatsal ve dinsel eylemlerin en iyi temsilcisi olarak görmeye başlamıştı. Her öznel davranışı, diyelim ki kaldırım taşlarından yansıyan ışığı "pembe-mor" olarak algılaması, ya da çizgisel perspektife aykırı her sapma, onda en küçük şeylerde bile yüce bir ruh olduğu düşüncesini uyandırmaktaydı. Resim yapmıyor, gerçek modeller, gerilim dolu çizgiler ve dışavurumcu renkler kullanarak resimsel vaazlar veriyordu.

İlginçtir, van Gogh kendini hiçbir zaman bir ressam olarak nitelendirmemişti. Daha çok "insanların dostu", "gerçeklerin okyanusunda dolaşan bir balıkçı", ya da "çılgınlık ya da ermişliğe varan bir coşkuyla pulluğunu süren bir çiftçi" gibi tanımlar kullanıyordu. Kendisinden sonrakiler de onun bu mistik yanını abartmaktan geri durmadılar. Kızkardeşi Elisabeth-Huberta onu "ölümü gülerek karşılayan din kurbanlarına" benzetiyor, ressam Paul Klee onun "örnek trajedisinden" söz ediyor, sanat tarihçisi Julius Meier-Graefe ise ona "İsa-adam" etiketini yapıştırıyordu. Holywood bile baş rolünü Kirk Douglas'a oynattığı bir filmde onun "acı ve coşku dolu yaşamını" anlatmıştı.

Oysa yaşamını sanatıyla bir tutmasına karşın on yıl boyunca hiçbir yapıtını satmayan, ama gene de çalışmasıyla mutlu olan Vincent van Gogh bir melek değildi. Aklı başındayken

Başak Demetleri, 50,5x101 cm



Auvers'de
Kiliseli Görünüm,
34x42 cm

yazdığı mektupları, yaşam öyküsü, dünya nimetlerinden zevk alması bunun kanıtıdır. Doğal olarak o da ünlenmeyi düşünmüştü, özellikle de Auvers'deyken. "Bir yüzyıl sonraki insanlara birer görüntü gibi gelecek" portreler bırakmak istiyordu arkasında. "Günün birinde benim kimi resimlerimden de hoşlanacak birileri çıkacaktır," derken bunun böyle olacağını da çok iyi bilmekteydi. Ölümünden altı ay sonra onu izlemiş olan kardeşi Theo'ya yazmak için hazırladığı son mektup taslağında, "kimi resimlerinin çöküş içindeymiş gibi görünmelerine karşın onların gene de belli bir ağırbaşlılık içinde olduklarını" yazıyordu.

Peki ama yaşamına neden kendi eliyle son vermişti? Akla yakın gelen açıklamalardan biri sanatçının yaratıcılığını yitirdiğini söylemektedir: Ressamın görevi tamamlanmıştır, hasta ve yorgundur. Yeni bir şeyler bulup ortaya koyamayacağı günler gelmeden de hesabını kapatmak istemiştir. Son mektubunu bitirirken, "Ve çalışmalarım, evet, bütün yaşamımı onların üstüne oynuyorum, aklımın yarısını da onlar aldı götürdü," diyordu.

Bu sona doğru giderken kardeşinden istemiş olduğu bir şey simgesel açıdan da olsa önemlidir. 4 Haziran 1890'da yazdığı bir mektupta ondan kendisine en kısa zamanda "von Bargue karakalem çalışmalarından" göndermesini diliyor, "bunları bir kez daha kopya etmek istediğini" söylüyordu. Theo onun ne istediğini anlamıştı. Resme yeni başlayanlara insan vücudunu çizmeyi öğreten bir tür alıştırmaydı bunlar ve Vincent'in daha önce de bir kez daha yolunu bulmasını sağlamışlardı — 1880'de, Borinage'da din adamlığını beceremeyip sanatçı olmayı seçtiğinde. Neyin nesiydi şimdi bu yeniden başa dönüş? Van Gogh Auvers'den yalvarıyordu: "Lütfen bana bir kopya ilet. Eğer insan vücudu ve oranlarıyla ilgili her hangi bir şeyi atladımsa daha ilerde çok zor durumda kalırım."

Ama ilerde değil şimdi "zor durumda" kalmıştı. "Daha ilerinin" yalnız bir anlamı olabilirdi: Çalışma listesinde 2000'den çok konuyla Vincent van Gogh gerçekten Auvers'de çok iş yapmayı tasarlıyordu. Kendine sıktığı kurşun, onun yazgı olarak nitelendirmesine karşın, doksan yıl sonra bile çok anlamsız bir kaza gibi gözükmektedir.

Çeviren: Üstün Alsaç.

TİYATRO GÖSTERİMİNİN GÖSTERGEBİLİMİ

Umberto Eco

Tiyatro göstergebilimi, sanata bilimsel yaklaşım kaygısı içinde bulunan tüm öteki disiplinlerde olduğu gibi tiyatroda da yöntem bulma sorununa çözüm getirdi. 1960'larda başlayarak 1970'lerde yaygınlık kazandı. "Tiyatroya bilimsel yaklaşımda tarihsel yöntemden başka olanak yok mudur?", "Sahne olayını yeniden kurma (Rekonstrüksiyon) tek çözümleme olanağı mıdır?" gibi sıkıntılı sorulara göstergebilimin olguculuğu belli bir rahatlama getirdi.

Baş özelliği gelip geçicilik olan bileşik bir sanatın gerektirdiği çoğulcu yaklaşımları (sosyolojik, tarihsel, teknik, felsefel, vb.), göstergebilimci yöntem tek potada eriterek tümünü göstergeler ve anlamlar bağlamında değerlendirme erdemine sahip. Böylece tiyatro kuramcıları tarih, sosyoloji gibi başka alanlardan ödünç aldıkları yöntemlerle çalışmaktan kurtulmuş oldular. Ancak göstergebilimin kendisi tiyatroda da yeterlik açısından tartışılmaya devam ediyor.

Umberto Eco'nun bu yazısı, bu yöntem ustasının 1970'lerde bir üniversitede verdiği konferansın The Drama Review *dergisinde basılmış olan metni. Tiyatro göstergebilimini geniş izleyici kitlesine anlaşılır kılma amacına yönelik olduğundan günlük konuşma dilinin anlatım yalınlığını içeriyor. Başta bu özelliğinden ötürü de günümüzde tiyatro göstergebiliminin temel kaynakçası içinde önemli bir yer tutuyor. Yazı aynı zamanda tiyatro gösteriminin en temel eylemi olan "sergileme" (ostension) kavramı üzerinde ayrıntılı açıklamalarda bulunmasıyla tanınıyor.*

Ayşın Candan

Jorge Luis Borges'e göre Batı'da Averroes olarak bilinen Ebulhalit ibni Ahmed ibni Muhammed ibni Rüşd — bundan aşağı yukarı bin yıl önce — Aristoteles'in *Poetika*'sıyla ilgili güç bir sorun üzerinde düşünmekteydi. Bilindiği gibi, Averroes, Aristoteles üzerine, özellikle de *Poetika* üzerine uzmandı. Aslına bakılırsa Batı uygarlığı bu kitabı yitirmiş ve ancak Arap düşünürlerin aracılığıyla yeniden bulmuştu. Averroes tiyatroyu bilmiyordu. İslamın temsil yasağından ötürü hiçbir tiyatro gösterimi görmemişti. En azından Borges, *Averroes'in Arayışı* öyküsünde düşünürümüzün Aristoteles'te bulduğu iki anlaşılmaz sözcük üzerine kafa yoruşunu düşlüyor; "trajedi" ve "komedi" sözcükleri üzerine. Hoş bir sorun, çünkü Aristoteles'in *Poetika*'sı bu iki sözcüğün ya da bunlardan en azından ilkinin karmaşıkça bir tanımından ibaret.

Borges'in romanı uzun ve hoş ayrıntılarla dolu. Ben sadece olaylardan ikisini aktarayım. Birincisinde Averroes alt kattan gelen bazı seslerden rahatsız olur. Avluda birtakım oğlan çocukları oyun oynamaktadır. İçlerinden biri, "Ben müezzin'im," der ve ötekilerden minare takliti yapan birinin omuzlarına

tırmanır. Geri kalanlarsa müminleri temsil ederler. Averroes bu sahneye bir göz atmakla yetinip kitabına, şu "komedi"nin ne menem şey olduğunu anlamak için çabalamaya döner.

İkinci olayda Averroes ile fıkıhçı Farah, uzak ülkelerden yeni dönmüş olan tüccar Elbukâzım'la konuşurlar. Elbukâzım, Sin Kalan'da (Kanton) gördüğü bir şeye ilişkin garip bir öykü anlatmaktadır: Burada içi balkon ve koltuklarla dolu büyük bir salonda kalabalık insanların, boyalı maskeler giymiş on beş yirmi kişinin at sırtında gittikleri, ama atsız oldukları, kılıç dövüşü yaptıkları, ama kılıçsız oldukları, öldükleri, ama ölü olmadıkları bir yükselti üstüne doğru bakmakta oldukları ahşap bir yapı görmüştür. Elbukâzım bu insanların çılgın olmadıklarını açıklar ve bir öyküyü "temsil etmekte" ya da "oynamakta" olduklarını söyler. Averroes anlamaz. Bunun üzerine Elbukâzım olayı açıklamaya çalışır: "Düşün ki," der, "biri bir öyküyü anlatmak yerine *gösteriyor.*" Farah, "Konuşuyorlar mıydı?" diye sorar. "Evet, konuşuyorlardı", diye yanıtlar Elbukâzım. Farah, "Öyleyse o kadar çok kişiye ne gerek var. Çok karmaşık bir şey de olsa bir kişi hepsini anlatabilir," diye düşüncesini belirtir. Averroes bunu onaylar. Öykünün sonunda Averroes "trajedi" ile "komedi" sözcüklerini methiye söylemine ilişkin olarak yorumlamaya karar verir.

Averroes tiyatro yaşamına iki kez dokunmuş, ama hiç anlamadan üzerinden atlamıştır. Yazık olmuştur, çünkü tiyatroyu tanımlayabilecek iyi bir kuramsal çerçeveye sahipti. Batı uygarlığı ise tam tersine Orta Çağlarda gerçek tiyatro gösterimi yaşantısına sahipti, ama bunun üzerine fırlatacak işler bir kuramsal ağa sahip değildi.

Bizler şimdi her ikisine de sahibiz, ama bazen Averroes kadar kör olabiliyoruz. Körlüğün çeşitli türleri vardır: Bir yokluktan körlük vardır, bir de ışık fazlasından körlük. Averroes'un hiç tiyatrosu yoktu, bizde fazla tiyatro var. Tiyatro göstergebilimi üzerine ilk kaynakça maddelerine bakacak olursanız, nükteli vurgulamalar, öncü oyunların kıvrak çözümlemeleri aklınızı çelebilir, ama temel bir tanımlamanın yokluğunu duyarsınız.

Göstergebilim, anlamlama ve iletişim dizgelerinin büyük çeşitliliğine birleşik bir kuramsal yaklaşım olarak görülebilir ve bu anlamda nesnelerinin herhangi birini türdeş ulamlar aracılığıyla ele alan üstdilsel bir söylem oluşturur. Ya da söz konusu çeşitli dizgelerin — konuşulan dilden jestlere, görsel imgelerden beden duruşlarına, müzik seslerinden modaya — bunların aralarındaki karşılıklı farklılıkları, özgün yapısal özellikleri üzerinde durarak betimlenmesi olarak anlaşılabilir. Göstergebilim burada farklı yasa ve uzlaşımlarla yönetilen bir "diller" silsilesi ortaya koyar. Bu çeşitli alanları ya art arda gelen birimlerinin ilkel düzeyinde (örneğin sözcükler, renkli ışıklar, seslerin fiziksel biçimlendiricileri, geometrik ya da topolojik şekiller) ya da metin ile söylemlerin daha karmaşık düzeyinde — yani anlatı yapıları, benzetmeler, vb. — araştırabilir.

Öyleyse eğer çeşitli sanatlar arasından tiyatro, insan yaşantısının tümünü kapsamına alıyorsa, tam boyutlu "son et lumiere" olayları onda yer alabiliyor, insan bedenleri, sanat ürünleri, müzik, yazınsal anlatımlar (ve dolayısıyla yazın, resim, müzik, mimarlık, vb.) aynı anda oyunlarını oynuyorlarsa, tiyatro göstergebiliminin özgün nesnesi ile başlangıç düzeyi ne olmalıdır? Günümüzün önde gelen göstergebilimcilerinden Tadeusz Kowzan, *(Literature et Spec-*

tacle (Yazın ve Görüntü), Mouton, 1975'in yazarı) bir tiyatro gösteriminde işlerliği olan on üç adet gösterge dizgesi ayırmıştır: Bunlar, sözcükler, ses değişimleri, yüz mimikleri, jestler, beden hareketleri, makyaj, saç biçimi, giysi, aksesuar, sahne tasarımı, ışık, müzik ve gürültüdür. Bu dizgelerin herbiri kendi mantığına sahiptir ve ben, listenin tam olduğuna emin değilim. Kowzan, pek çokları gibi doğru olarak tiyatro göstergebiliminin nesnesinin gösterim ya da *sahneleniş* olduğuna dikkati çekmiştir. Oysa başka yazarlar metni gösterimin "derin yapısı" olarak görmüş, onda *sahneleniş*'in tüm çekirdek öğelerini bulmaya çalışmışlardır. Başkaları, (Souriau'dan Greimas okuluna dek) dramatik eylemin — ya da *les situations dramatiques*'in — temel yapısını incelemiş, bundan ötürü tiyatro araştırmasını anlatı yapısının araştırılmasıyla kaynaştırmışlardır. Bu yaklaşımın öncüsü kuşkusuz Aristoteles'tir. Başka araştırmacıları ve farklı yaklaşımları art arda sıralayabilirim, ama bu yüzden siz, tiyatro göstergebiliminin başka iletişim biçimlerinin çözümlenmesinin aritmetik toplamından başka bir şey olmadığı izlenimine kapılabilirsiniz.

Bununla birlikte yeni (ya da eski) bir kuramın başlıca görevi, kendi nesnesini ayırıp belirlemekle kalmayıp bunu önceye kıyasla daha esaslı biçimde yapmaktır. Bir kuramdan istediğimiz, bize eski bir nesneyi yeni bir ışıkla aydınlatarak geri vermesi ve nesnenin ancak bu bakış açısından gerçekten anlaşılabileceğini göstermesidir. Göstergebilim bunu yapabiliyor mu? Ben o kadar emin değilim. Göstergebilim çok genç bir disiplin, henüz ancak bin yaşında ve karşısında çok güç bir iş var, çünkü neredeyse her şey bu başlık altına girer gözüküyor.

Göstergebilimin karşı koyması gereken eğilimlerden biri, verilen bir "dil" in en temel özelliklerini yeniden bulmaktansa hemen en karmaşık olgulardan yola çıkmaktır. Çeşitli göstergebilimsel disiplinler arasında sadece en büyük ablaları (ya da anneleri?) konumunda olan dilbilim, ilk adımlarında yeterli akıllılık ve ölçülülüğü göstererek metin çözümlemelerinden kaçınmıştır, işe sesbirimler, sözcükler ve tümcelerle başlamıştır. (Ancak şimdilerde "transphrastik" dilbilimini geliştirmeye, ya da bir metinler kuramı oluşturmaya çalışmaktadır. Ama örneğin yazının, resim sanatının ya da mimarlığın göstergebilimine bakacak olursanız, bunlarda bir tür başarmışlık kompleksi izine rastlarsınız. Pek çok yazınsal göstergebilimci sanki *Paradise Lost* (Yitirilmiş Cennet) yerine *Kırmızı Şapkalı Kız*'ı incelemekten yüksünürmüş gibidir. Pek çok görsel göstergebilimci de bir üçgen ya da karenin nasıl algılandığını incelerlerse bilimsel çaylaklık etmiş olacaklarını sandıklarından dosdoğru tablo senografileri ile Poussin ya da Raphael'in bilgiç çözümlemelerine sıçrarlar. Palladio'nun villalarını mimarlık olarak kabul edip umuma açık tuvaletlerin, barakaların ya da köpek kulübelerinin mimarlık olmadığını ileri süren ve eğer mimarlığın bir "dil"i varsa özde bunun ilk insanın "boşluğa biçim vermek" için yere bir sopa çakmasıyla (sopa çevresindeki oylum ile sopadan uzak oylum) başladığını ya da neolitik çağ yapıcısının iki dikey sopa üstüne yatay bir sopa yerleştirerek (bugün Parthenon'da olduğu kadar Stonehenge'de de hayranlıkla izlediğimiz) ilk mimarlık öğesini ürettiğinde ortaya çıktığını anlamayı reddeden bazı mimarlık göstergebilimcilerine karşı çetin kavgalar yürüttüm. Dilbilimin baş sorunu "anne" ile "baba"nın nedenini anlamaktır, anlamını değil (ya

da ilk ağızda değil), ya da "Âdem ile Havva'nın evinin ilerisinde akan ırmağın kıyı kıvrımından koyun içine doğru dönemeçlerle Howth şatosu dolaylarına varılır" gibi bir başlangıç tümcesini niçin ve nasıl anladığımız değil.

Aynı şey tiyatro gösteriminin göstergebilimi için de geçerlidir. Buna anlatım biçimini vermeye, tam olarak naif bir tutumu korumaya çalışarak başlamalıyız, Moliere'in yaptıklarını, Samuel Beckett'in kim olduğunu, Stanislavski'nin bir kimseye nasıl kendini elma gibi algılattığını ya da Bertolt Brecht'in nasıl olup da bir elmayı kapitalist toplum eleştirisi gibi görünür kıldığını bilmediğimizi varsaymalıyız.

Aynı şey tiyatro gösteriminin göstergebilimi için de geçerlidir. Buna anlatım biçimini vermeye, tam olarak naif bir tutumu korumaya çalışarak başlamalıyız, Moliere'in yaptıklarını, Samuel Beckett'in kim olduğunu, Stanislavski'nin bir kimseye nasıl kendini elma gibi algılattığını ya da Bertolt Brecht'in nasıl olup da bir elmayı kapitalist toplum eleştirisi gibi görünür kıldığını bilmediğimizi varsaymalıyız.

Amerikan göstergebiliminin kurucusu sayılan C.S. Peirce'in (tiyatroyu düşünmeksizin) önermiş olduğu bir örnekle başlayalım. Peirce bir keresinde yeşilaycılığın yararlarını reklam etmek üzere bir kilise örgütü olan Kurtuluş Ordusu tarafından bir meydanda sergilenen bir sarhoşun ne tür bir göstergeyi tanımlayabileceğini merak etmişti. Kendisi bu soruyu yanıtlamamıştı. Bunu şimdi ben yapmayı deneyeceğim. Biz, Averroes'den daha iyi bir konumdayız. Naif bir tutumu korumaya çalışırken de bazı temel bilgilerden vazgeçemeyiz. Biz sadece Aristoteles'i okumakla kalmadık, Francis Ferguson'u, Etienne Souriau'yu, Peter Szondi'yi Umberto Eco'yu ve Woody Allen'i de okuduk. Sophokles'i, Gilbert ile Sullivan'ı, *Kral Lear*'ı, *Lucy'yi Seviyorum*'u, *Godot'yu Beklerken*'i ve *Koro*'yu, *Phaedra*'yı, *No, no Nanette*'i, *Katedral'de Cinayet'i*, *Bırakın Halkım Gelsin* ile *Malta Yahudisi*'ni ve *Oh Calcutta*'yı tanıyoruz. Bundan ötürü de sarhoşluk tanrısının ansızın meydana çıkmasında (tiyatrovari) gösterimin temel gizeminin saklı bulunduğunu derhal sezinliyoruz.

Yükseltiye yerleştirilip seyirciye gösterildiği andan itibaren sarhoş adam, gerçek bedenler arasında "gerçek" bir beden olma özelliğini yitirir. Başlıca yeryüzü nesneleri arasında bir yeryüzü nesnesi değildir artık — göstergebilimsel bir buluş olmuştur; bir *gösterge*'dir artık. Peirce'e göre gösterge, bir kişi için bir başka şeyin yerini belli bir yeterlik ya da ilişkiden ötürü alan bir şeydir — ortada var olmayan bir şeye gönderme yapan fiziksel bir varlıktır. Peki bizim sarhoş adamımız neye gönderme yapıyor? Sarhoş bir adama. Ama kendi *olduğu* sarhoşa değil de *bir* sarhoşa. Ortada varlık gösteren sarhoş, bir sınıfın temsilcisi olduğu sürece — bizi kendi üyesi bulunduğu sınıfa göndermektedir. Ait olduğu ulamın *yerini almaktadır*. Bizim sarhoş durumdaki kişimiz ile "sarhoş" sözcüğü arasında ilke olarak hiçbir fark yoktur.

Görünürde ayyaşın biri, "sarhoş bir adam var" tümcesinin yerini almaktadır, ama işler o kadar da basit değildir. İnsan bedeninin fiziksel varlığı sahip olduğu özellikleriyle birlikte şu tümcelerden birinin yerini alabilir: "Tam şu anda ve tam şu yerde sarhoş bir adam var" ya da "Bir zamanlar sarhoş bir adam varmış" ya da şu anlama gelebilir: "Yeryüzünde pek çok sarhoş insan vardır". Aslında benim verdiğim örnekte ve Peirce'in düşüncesine göre üçüncü

Erol Çankaya

YENİDEN DUYUYORUM DENİZİ

Bakerloo, Picadilly, Circle, British Rail
Şimdi bütün trenler hedefine varıyor
Keyfine dalaşıyorum bütün biletçilerle
İndirimli satışlar halinde insanlığımız
Walkman bireyciliğini kimse anlamıyor,

Metro gürültüsü unutmuş İkinci Savaş'ı
Hiçbir roket Buckhingham'ı vuramıyor
Sorunsalı çok iyi kavrıyorum şimdi
Bırakın, Home Office'i atlatmak benim işim
Oysa kurşun sıksan geçmez kapılarından,

Şimdi en aydınlık Londra, Trafalgar gecesi
Biri Tiber akıyor karışıp ilgisiz bir suya
Ötekine sorsan Big Ben Galata Kulesi,
Tower Bridge bir tedbir aradaki boşluğa,

Biraz para, 6 ay vize, İtalyanca gülmek
— Güler tabii, onların vize sorunu yok —
Gökyüzüyle Thames'in kesiştiği yerde
En uygun mısralarında Quasimodo'nun
En uçarı fişek atılınca birden Napoli,

Biri çocuk gibi şaşkın, biri şaşkın bir çocuk
Ve soluk soluğa seviyorum, seviyorum seni
Bence mahzuru yok diyor kibar Londra
Biri, *ho sentito ancora il mare*
Öteki, yeniden duyuyorum denizi.

---

seçenek en geçerli olanıdır. Bu fiziksel varlığı şu ya da bu anlamda yorumlamak uzlaşımlara bağlıdır ve daha üst düzeyde tiyatro gösteriminde uzlaşımlar başka göstergebilimsel araçlar aracılığıyla kurulur — örneğin sözcüklerle. Oysa bizim bulunduğumuz noktada çakırkeyif göstergemiz herhangi bir yoruma açıktır: gerçek dünyamızda ve düşünülebilecek tüm dünyalarda varlık sürdüren tüm sarhoşların yerini almaktadır. Açık bir olası içerikler yelpazesine gönderme yapmakta olan açık bir anlatımdır (ya da gösterge-araçtır).

Bununla birlikte bu varlığın bir sözcük ya da resimin varlığından farklı bir yanı vardır. Bir sözcüğün üretildiği ya da bir resmin çizildiği gibi etkin biçimde

üretilmiş değildir, varlık sürdüren fiziksel bedenler arasından çekilip alınmış ve gösterilmiş ya da *sergilenmiştir.* Çok belli bir gösterge üretim biçiminin sonucudur. Sergileme, Ortaçağ mantıkçıları, Wittgenstein ve çağdaş tiyatro kuramcılarınca (örneğin Çekoslovakyalı İvo Osolsobe gibi) araştırılmıştır. Sergileme, göstermenin çeşitli yollarından biridir, verilen bir nesneyi tüm bir sınıfın yerini tutması amacıyla gerçeklikten kopartmaktan ibarettir. Ama sergileme aynı zamanda gösterimin en temel halidir.

Siz bana, "Bu akşam partiye giderken ne giyeyim?" sorusunu soruyorsunuz. Ben size ceketle kravatımı göstererek, "İşte aşağı yukarı bunu," dersem, sergileme yoluyla göstermiş oluyorum. Kravatım, gerçekten benim kravatım anlamına gelmeyip sizin (belki de farklı bir kumaş ve renkteki) olası kravatınızdır. Ben size bu akşamki sizi temsil ederek sizi oynamaktayım. Bu akşam nasıl bir görünümde olacağınızın ön tanımını yapmaktayım. Bu basit hareketim, tiyatronun ta kendisidir, çünkü sadece size bir şey söylemekle kalmıyorum, aynı zamanda size bir düş ya da tasarı içeren bir buyruk ya da telkin vererek bir örnek sunuyorum. Sadece belli bir davranış tablosu çizmiyorum, bir davranış anlatıyor, bir görev vurguluyor, geleceğinize ayna tutuyorum. Jacobson'un deyimiyle bildirim, aynı zamanda başvuru niteliği taşıyor, vurguluyor, buyuruyor, duygusallık içeriyor ve (ben zarif biçimde hareket ettiğim taktirde) estetik değer taşıyor. "Benim o anki kılığımla" gelecekteki giyiminizi betimlerken yine de "aşağı yukarı" sözlü anlatımını ekledim. Ağırlıklı olarak görsel ve davranışsal olan oyunum, sözlü bir üstdilsel bildiri eşliğinde ve dolayısıyla belirginlik ölçüleri kurarak gerçekleşti. "Aşağı yukarı", benim kravatımın kendine özgü kumaş, renk ve boyutundan soyutlama yapmayı gösteriyordu. Bu oldukça önemli bir buluştu, başka bir şeyin yerini tutmakta olan nesneyi gerçekliğinden koparmanıza yardım ediyordu. Düşünebileceğiniz tüm kravatları birden gösterebilmek için benim size "kravat" göstermede kullandığım aracın belirgin özelliklerini indirgiyordu.

Aynı şey sarhoş adamımızla da olmaktadır. Adamın belli bir yüzü, belli bir göz rengi, bıyığı ya da sakalı, ceket ya da kazağı olması gerekmez. Bununla birlikte (en azından benim düşünceme göre) burnunun kırmızı ya da mor olması, gözlerinin ıslak bir ahmaklığa bürünmüş, saçı, sakalı ya da bıyığı kirli ve dağınık, üstü başı çamurlu, yırtık pırtık olması gerekir. Tipik bir kaldırım ayyaşı düşünüyorum, ama gözümde canlandırdığım zaman onu (bazı temel özellikleri korunup vurgulandığı sürece) pek çok özelliğinden soyutlamaya hazırım. Bu özelliklerin listesi toplumsal bir şifre, (bir çeşit ikonografik uzlaşım) tarafından kabul ettirilmiştir. Bizim Kurtuluş Ordusu görevlisi tam *uygun* sarhoşu seçtiği an, toplumsallaşmış bir bilgiye başvurmaktadır. İnsan nasıl tam uygun sözcüğü ararsa o da öyle tam uygun adamı aramıştır. Yaptığı seçim, göstergebilimsel yönelimli bir seçimdir.

Ne var ki sarhoşumuzu bir sözcükten farklı kılan bir şey vardır. Sözcük bir göstergedir, ama gösterge niteliğini saklamaz. Uzlaşımsal olarak herhangi birinin sözcükler aracılığıyla gerçeklikten söz ettiğini kabul ederiz, ama (akıl hastalıkları dışında) sözcükleri şeylerle karıştırmayız. Konuşurken dokunul-

maz bir şeyin (flatus vocis) dokunulur bir şeyin (yalan söyleme dışında) yerini aldığının bilincindeyizdir. Ama her gösterge dizgesi ötekilerle aynı kurallara uymaz. Asal sahneleme örneğimizde, sarhoş bir göstergedir, ama gösterge değilmiş gibi duran bir göstergedir. Sarhoş, çift yanlı bir oyun oynamaktadır: bir gösterge olarak kabul edilmesi için "gerçek" bir zaman-mekânsal olay olarak, gerçek bir insan bedeni olarak tanınması gerekir. Tiyatroda "kare gösterge" denilebilecek bir durum vardır. Sesbilimsel bir nesne, farklı dokudan yapılmış başka nesnelerin yerini tutmaktadır. Sahneleyişte ilkin gerçek nesne olarak algılanan bir nesne, bileşiminde temsil eden nesnenin dokusunun aynı bulunan başka bir nesneye (ya da bir nesneler sınıfına) gönderme yapabilme amacıyla gösterge olarak kabul edilir.

Bu noktayı vurgulamamın nedeni, bunun çok önemli bir göstergebilimsel sorunu ortaya çıkartmasıdır. Sorun, *doğal* ile yapay göstergeler arasındaki farktır. Sözcük ya da imgelerin insanlarca iletişim kurabilmek için istemli olarak üretildikleri sürece gösterge oldukları edimini herkes kabul eder. Ama pek çok göstergebilimci tıbbi belirtiler, hayvan ayak izleri ya da istemsiz beden hareketlerinin gösterge olarak anlaşılıp anlaşılamayacağını düşünmektedir. Kuşkusuz yerde bir kedinin ayak izi, oradan bir hayvan (doğrusu kedi) geçtiği anlamına gelir. Kuşkusuz ben sendeleyecek olsam, bunun *anlamı* içkiyi fazla kaçırmış olmamdır. Ama bu olayları gösterge olarak ele alabilir miyiz? İstemli ve yapay buluşlar aracılığıyla anlamlama ile belirtiler ya da izler gibi doğal ya da istemsiz olaylardan çıkartılan anlamlama arasında birtakım kurallarla (sözcükler ya da yol işaretleri gibi) düzenlenmiş bir farklılık var mıdır?

Benim görüşüme göre Peirce'in göstergebilimsel yaklaşımı en güçlü olandır, çünkü bu yaklaşım her iki gösterge türünü de hesaba katabilecek bireşik bir tanımlar dizisi önermektedir. Her ikisi de önceki öğrenim (ya da uzlaşım) tabanı üzerinde bir şeyin bir başka şeyin yerini tutması durumudur ve ben, Charles Morris'in şu sözlerine katılıyorum:

"Bir şey, herhangi bir yorumcu tarafından bir şeyin göstergesi olarak yorumlandığı için bir gösterge olur... Göstergebilim bu yüzden belli bir tür nesnenin incelenmesi ile değil, sıradan nesnelerle, bunlar semiosis olayına katıldıkları sürece (ve ancak o taktirde) ilgilidir."

Kanımca sahneleyiş göstergebiliminin en üstün tanımı budur, çünkü böyle bir çerçeve içinde yapay göstergeler ile doğalları birbirinden ayırmak güçtür. Bir oyun dekorunda masa üstündeki Çin vazosu nedir? Doğal bir nesne midir? Yapay bir buluş mudur? Başka bir şeyi mi temsil etmektedir?

Sarhoşumuz, sarhoşluğu temsil etmektedir. Kızarmış burnu istemli bir biçimde (istem, Kurtuluş Ordusu'nun istemidir, kendi istemi değil) içkinin kahredici etkilerini doğal, istemsiz bir olay olarak temsil etmek üzere seçilmiştir. Ama dişleri için ne demeli? Her sarhoşun köpek dişlerinin dökülmüş olacağını ya da dişlerinin kapkara olacağını söyleyen bir kural yoktur. Ama eğer bizim sarhoş adamımızda bu özellikler varsa bu da pek âlâ işe yarar. Adam bir göstergeye dönüştükçe, temsil amaçlarına belirgin olmayan

Tarık Günersel

PORTRE

nereye dalıp gitmiş bakışları — bütün dişiliği
teninde mi yoksa
yerde bir duvar saati günü hep ikiye bölüyor hep aynı
noktadan
her şeyi hep ikiye bölüyorum ama zaten ben de
yüzeyselin derinliğini anlatıyor bir ses — ne lüks
peki tamam bir şeyler de birikiyor bir şeyler dağılırken
ama ben yine şu portre üstünde yoğunlaşayım diyorum
    iki santimetre küp'leşerek, çeşitlemelerle
başka her şey dış çizgilerden ibaret diyorum
tek varlıktan oyulmuş şekillere bakıyorum herhalde
ah işte yine monist ve dinî bir yaklaşım diyor ses
hop dedik o kadar da değil diyorum üstüne kapanıp portrenin
kısıyorum arkadaşımın sesini pişkinlikle — çünkü ben de
    varolmalı bir şekilde
bayat diyor ses bi tekme atıyorum — farkında değil
bayat evet bu tekme de
ama çünkü yalanlar söylemek zorunda kalıyorum
doğruyu söylemek tahakküme alet olmak diyor sesim
    kontrol mekanizması meselesi
evet haksız soruya yalan meşrudur diyorum
kendin olmayı becermek o kadar mı önemli

özellikleri de bir çeşit vekâleten temsili önem kazanır. Seyirci sahnelemenin kurallarını kabul ettiği an, dünyanın o çerçeve içine alınmış (yükseltiye çıkarılmış) bölümünün her öğesi gösterge olur. Erving Goffman'ın son kitabında önerdiği sosyo-psikolojik çerçeve çözümlemesi aklıma geliyor. Goffman iki durum varsayar, bunların her ikisinde de bir hanım ile bir ayna vardır. İlk durum: Ayna bir güzellik salonundadır ve hanım, aynayı saçını başını düzeltmek için kullanmak yerine, çerçevesini denetlemektedir. Bu, düzen dışı görünür. İkinci durum: Ayna bir antikacı dükkânında sergilenmektedir ve hanım, çerçevesinin niteliği üzerinde duracağına aynada kendine bakmakta, saçını düzeltmektedir. Bu, düzen dışı görünür. Çerçeveleme tarzındaki farklılık, oyundaki kişilerin eylemlerinin anlamını değiştirir. Bağlam çerçevesi, aynanın oyma çerçevesinin anlamını değiştirmiştir — yani durum olarak çerçeve, nesne olarak çerçeveye farklı bir göstergebilimsel anlam vermiştir. Bununla birlikte her iki durumda da bir çerçeve vardır, bu ya ideal yükselti ya da sahne olarak belirir ve gerek nesnelerin, gerekse eylemlerin

göstergebilimsel belirginliklerini — her ne kadar davranışlar istemli, nesneler ise yapay olmayan nesneler değilse de — zorunlu olarak belirler.

Ben yine de bugüne kadar doğal göstergeler ile istemsiz göstergeleri hatalı bir biçimde yan yana koymuş olduğumu vurgulamalıyım. Bunu özellikle yaptım, çünkü zaten pek çok göstergebilimci bu karıştırmayı sık sık yapar. Ama biz, duruma açıklık getirmeliyiz.

Bir yandan ortaya gerçek olmayan bir doğal olay çıkarabilirim, örneğin birini aldatmak için mahsus gerçek olmayan bir ayak izi üretebilirim. Suratıma beyazla kırmızı benekler boyayıp gerçek olmayan bir belirti üretebilir, kızamık olmuş gibi yapabilirim.

Öte yandan genellikle istemli sayılan bir şeyi istemsiz olarak ortaya koyabilirim. (Bunun en tipik örneği psikanalizcilerin sözünü ettiği dil sürçmeleridir ya da yabancı dil konuşurken herkesin yaptığı türden hatalardır). Aynı zamanda istemsiz sayılan bir şeyi istemli olarak da üretebilirim. Örneğin bir adamın telaffuzu, İngilizce konuşan bir Fransız olduğunu ortaya koyabilir. İngilizce sözcüklerin seçimi istemli bir eylemdir, bunları telaffuz etme biçimiyse, göstergebilimsel açıdan önemli olmakla birlikte ("Ben Fransızım" anlamına gelmektedir) istemsiz davranışlara girer. Ama yapıntısal bir kişiyi düşünelim, kendisi gerçek bir Amerikalıyken, "ben Fransızım" demek isteyerek özellikle Fransızca benzeri sesbirimler çıkartmakta olabilir, belki de bir Fransız komünisti ile konuşurken bir yandan siyasal bilgiler edinmeye çalışıyordur. (Oysa besbelli aynı bilgileri günlük *L'Humanite* gazetesini okuyarak da elde edeceğini bilmeden bu işi yapmaktadır.) Kırbaç dayağı yemiş olduğunu göstermek için sırtına kırmızı çizgiler çizen bir oyuncu ile kanayan izler elde etmek için kendini gerçekten yaralayan, gerçekçilik ilkelerini dindarca izleyen daha profesyonel bir başka oyuncu arasında bir fark var mıdır?

Bu sorulara benim net ve kesin yanıtlarım yok. Ben sadece dramatik yapıntının başlangıç sorunlarının ne ölçüde genel göstergebilimin temel sorunlarına sıkı sıkıya bağlı olduğunu açıklamak istedim.

Sanırım (bu nokta üzerinde başka yerlerde de ayrıntılı olarak durdum) insan alışverişlerinin temel düzenekleriyle dramatik yapıntının temel düzenekleri aynı. Bu sadece bana ait akıllıca bir fikir değil: Goffman'dan Bateson'a ve etnometodoloji dalında güncel araştırmalara, Paolo Alto topluluğunun deneyimlerine dek (Eric Berne'in *Games People Play*'deki oyun örneklerini de düşünüyorum) günlük yaşam, bir tiyatro gösterim durumu olarak görülüyor. Sonuç olarak bu, estetik ile eleştirinin neden her zaman tiyatro gösterimlerini günlük yaşam durumları olarak düşündüklerini açıklar. Yaşamı taklit edebilen tiyatro değildir, toplum yaşamı da sürekli bir oyun olarak tasarlanmıştır, bu yüzden de tiyatro ile yaşam arasında bir bağ vardır.

İstemsiz davranışsal göstergelerin gönderilmesi ve algılanmasında sekiz adet alışveriş tipi olasılığını ortaya koyan temel bir kalıbın ana hatlarını çizelim. "V" altına vericinin amacını, "A" altında alıcının tepkisini, "N" altında ise alıcının vericiye yüklediği (ya da yüklemediği) amacı yerleştirelim (davranış istemliyse "+", istemsizse "—".

	V	A	N
1	+	+	+
2	+	+	—
3	+	—	(+)
4	+	—	(—)
5	—	+	+
6	—	+	—
7	—	—	(+)
8	—	—	(—)

1 numaralı durum: Topal taklidi yapan bir oyuncu sekerek yürür. Alıcı, bunun istemli yapıldığını bilir.

2 numaralı durum: Ben, alıcıyı topal olduğuma inandırmak için sekme taklidi yaparım, alıcı da bu bilgiyi bilinçli olarak alır, bir yandan da davranışımın istemsiz olduğuna inanır. Bu, başarılı bir taklit durumunun örneğidir.

3 ve 4 numaralı durumlar: Can sıkıcı bir konuktan kurtulmak için parmaklarımla masa üstüne vurarak sinirsel gerilim anlatabilirim. Alıcı, bunu bilinçaltımdan gelen bir uyarım olarak alır ve rahatsız olur; bu hareketime istemlilik ya da istemsizlik yakıştıramazsa da daha sonraları ne olduğunu kavrayıp hareketime artı ya da eksi istemlilik yakıştıracaktır (ya da yakıştıramayacaktır).

5 ve 6 numaralı durumlar: Aynı konuktan sıkılarak istemeden parmaklarımı vururum. Konuk durumu kavrar ve bana artı ya da eksi istem yakıştırır. 6 numaralı durum hastanın psikanalizciyle konuşması sırasında istemeksizin dilinin sürçmesi, psikanalizcinin göstergeyi anlaması ve bunun istenmeden yapılmış olduğunu fark etmesidir. 7 ile 8 numaralı durumlar 3 ile 5 numaralı durumların farklı yanlış anlama stratejisi içeren çeşitlemeleridir.

Bu ana kalıptan, Menander'den Pirandello'ya, Chaplin'den Antonioni'ye Batı uygarlığının komedi ile trajediye özgü tüm olaylar dizilerini elde edebiliriz. Ayrıca dördüncü bir madde daha ekleyerek ana kalıbı daha da karmaşıklaştırabiliriz, bu da vericinin alıcının kendisine yakıştırmasını istediği istemdir. Ben sana *p* diyeceğim ki, sen benim yalan söylediğime inanasın ve aslında durum *n* iken benim *r* demek istediğimi sanasın. Lacan'ın anlattığı Yahudi fıkrasını hatırlayalım: "Niçin bana Krakova'ya gittiğini söyleyip Lenberg'e gittiğini sanmamı istiyorsun ve böyle açıkça söyleyerek aslında Krakova'ya gittiğini gizlemeye çalışıyorsun?" Yeni ana kalıpta on altı sıra olacaktır. (Yakınlarda Paola Gulli adında bir İtalyan bilim adamı bu kalıbı Cordelia'nın pek bilinen "Hiçbir şey" sözüne uygulayarak Cordelia ile Kral Lear, Cordelia ile Fransa, Kral Lear ile Kent arasındaki yorum ve yanlış anlamaların farklı karşılıklı etkileşimlerini inceledi. Sözbilim üzerine henüz basılmamış bir yazısında Paola Valesio bu çözümlemeyi, Cordelia'nın "Hiçbir şey"ini Lear'ı inandırmaktan çok Fransa'ya kendi ruhsal tutumu ile sözbilimsel yeteneği konusunda bilgi vermek amacına yönelik zekice bir sözbilimsel buluş olarak yorumlamasıyla daha da karmaşıklaştırmıştır.

Küçük İskender

İSTANBUL'DA BÜTÜN SAATLER ÜÇ BUÇUK ATIYORDU!

cesaretini zimmetime geçirirken ilkbaharın
mor geceler zor
ve bir başka türlüydü
renkler bir öyle dargındı, renkler bir böyle dargındı
avukatımdı saltanatın
dudaklarının etli gürültüsünde kaybolurdum bazı
bu şehrin şahsiyetli iri yüzünde ete susardım!
cinayete susardım! bütün cinayetlerim
bir duble rakı ve azıcık ağlamaktı..
durup dururken delidolu sirtakiler oynamaktı!
et
sessizce boyanmış bir tırnağın kalkması takılıp
et, ayaklanması ayakların pis çoraplara karşı
ya da suçüstü öpülmüş bir kısrağın alev alması örneğin
— o tür bir fıkra içki sofralarında, söylemesi ayıp,
asırlardır anlatılır —
ben niye dinlemedimdi anne? ben niye? ben niye?
ben, yaşgünlerimde kendi kendime tek tebrik
tek hediye!
ben bir orkestranın tamamı; tamam anne, tamam!
ben tek nota, tek nato bu ilahi siperde!

sevinç
bir akordeon olacaktı sonra
camlardaki o çıplak, papaz kızlar
ıslak ve uzun veya sakallı parmaklarıyla
— sanki nane toplarcasına bir ölünün avurtlarından —

Yine çakır keyif durumdaki deney yaratığımıza dönecek olursak (ki kanımca kendisini yerleştirdiğimiz yükseltide fazla uzun süre ayakta tutulmuş olmaktan artık epey yorgun düşmüş olmalıdır) onun varlığını da yukardaki ana kalıbın ışığı altında yeniden gözden geçirebiliriz. Austin ile Searle tarafından *söz eylemleri*'ne ilişkin olarak üzerinde tartışılan tüm sorunlar dizisini, "inanmanı istiyorum", "inandığına inanıyorum", "iddia ediyorum ki", "söz veriyorum ki", "açıklıyorum ki", vb. anlatımlarla ilişkin olarak doğal dillerin mantığı ile bilgisel ve sanısal mantıkça ortaya atılan tüm soruları onun saltık

pek keyiflice akordeonlar çalacaktı. mutluluk
sevinç içinde bıçaklanmış
on altısında delikanlı antik bir akordeon olacaktı..
benim bir bedenim olacaktı anne?!
merhaba bedenim! merhaba ruhumun belediyesi!
merhaba sevgilim! merhaba azrailin hoş kaçamağının hikâyesi!
(azrail bir gün okuldan kaçmış, kan, gül açmış mecazi
muhallebiciye gitmişler şen şakrak, saçları briyantinli
yanında süt oğlanlar; oğlanların çoğu yunanlı, arjantinli
tavuk göğüslerini sağdıkça onlar, inlemiş allah baba)
ve beldenaşağı yataklar, şık sarmaşıklar taşımıştık sabaha
o yerli filmler daima buruşuktu. tutkuluydum.
İstanbul'da bütün saatler üç buçuktu. suçluydum!
yaratılırken cebren ve hileyle aşk
teninin yazısız karikatürlerinde
yaratılırken yeni baştan caz
ortanca kardeşim bembeyaz konturlarında
orospu çocuğu değildi henüz teril yüreğim
merhaba yüreğim! zor
ve bir başka türlüydüm!

dilsiz selamsız harflerin sonunda, biz:
nüfus kâğıtsız bir soru işareti, birer soru iskeleti
yağmurda unutulmuş epik bir pirandello bisikleti
ve
bir bacak bacak üstüne atış ustalığıdır yaşamak kimi
karar vermektir yaşamak — yaşamak, ilk emektir
ve
cesaret bir esaret olur, tad alırım ilkbaharın direncinden
ah korkmaz olurum, korkmaz olurum sahibimden
yaşamak
direndikçe diriliğe sahip çıkmak demektir !

Mart 1987

---

varlığında odaklaştırabiliriz. Bu sarhoş adamın varlığının ta kendisinde Batı düşüncesinin tarihini iki bin yıldır tedirgin eden mantıksal çatışmaya tanık olmaktayız. Bu, "yalancı paradoksu" diye bilinir — birinin tüm söylediklerinin yanlış olduğunu doğrulamasıdır.

Aynı biçimde sarhoş adam o perişan ağzını açacak ve "İçkiyi seviyorum" ya da "içkiye güvenmeyin" gibi bir şeyler söyleyecek olursa, işte o an *sujet de l'énonciation* (demecin öznesi) ile *sujet de l'énoncé* (önerme öznesi) arasındaki farkı ilgilendiren dilbilimsel ve mantıksal sorunlar diziniyle yüz yüze

gelmemiz gerekir. Konuşan kimdir, qui parle? O sarhoş birey mi? Temsil ettiği sınıf mı? Kurtuluş Ordusu mu?

Luis Prieto yakın bir tarihte tiyatroda (sinemada olduğu gibi) sözcüklerin, kendi içeriklerine ve bunlar içinden şeylere gönderme yapan saydam gösterge taşıyıcıları olmadıklarına dikkati çekmişti. Bunlar, nesne olarak alınan ve öyle olarak sergilenen sesbirimsel nesnelerdir. "İçkiyi seviyorum" demeci, bu söyleyişin öznesinin içkiyi sevdiği anlamına gelmez, bir yerlerde içki seven bir kişinin var olduğu ve bunu söylediği anlamına gelir. Tiyatro ile sinemada sözlü gösterimler, sahneleyişin sözünü ettiği sözlü gösterimlere gönderme yapmaktadırlar.

Bir anlamda her dramatik gösterim, (gerek sahnede, gerekse perdede) iki konuşma eyleminden bileşiktir. Bunların ilki, "Ben oyun oynuyorum" gösterimsel demecini yapan oyuncu tarafından yapılır. Bu üstü örtülü demeç yoluyla oyuncu doğruyu söylemektedir, çünkü o andan sonra yalan söyleyeceğini haber vermektedir.

İkinci konuşma eylemini yapay bir demeç temsil eder; öyle ki bu demecin öznesi artık oyuncu değil, oyun kişisidir. Mantık açısından bu demeçler göreli olarak belirsizdirler. Ben size, "Paul, Mary'nin geleceğini söyledi," dersem, ancak "Paul *p* dedi" savının doğruluğundan sorumluyumdur, yoksa *p*'nin doğruluğundan değil. Dramatik bir gösterimde de aynı şey olur: ilk gösterimsel eylemden ötürü onu izleyen her şey göreli olarak belirsizleşir. Oyuncunun ("Ben bir başkasıyım") kararından ötürü biz de gösterimin olası dünyasına gireriz, bu inanmayışın gerilimini kutlamaya hak kazandığımız bir yalanlar dünyasıdır.

Anlatı türünden bir metin ile bir tiyatro gösterimi arasında fark vardır. Anlatıda yazar, söyleyiş eyleminin öznesi olarak konuşurken doğruyu söylemesi beklenir ve ancak Julien Sorel ya da David Copperfield'in neler söylediğinden söz ederken söyleminin göreli belirsizliği kabul edilir. Ama içinde Thomas Mann'ın "Ben" deyip de "Ben"in Thomas Mann olmadığı, onun yerine Adrian Leverkühn'ün söylemiş olduklarını anlatan Serenus Zeitblom olduğu bir yazınsal metne ne demeli? Bu anda anlatı tiyatroya çok benzemeye başlar. Yazar üstü örtülü biçimde söylemine gösterimsel bir deyişle "Ben Serenus"um diyerek başlar. (Sarhoşun durumunda olduğu gibi onun da Serenus'un tüm özelliklerine bürünmesi gerekmez. Belli bazı belirgin özellikleri yeniden üretmesi yeter, örneğin kültürlü ve eski kafalı orta sınıftan tipik bir Alman hümanisti olduğunu yan-anlamlayan belli deyişsel buluşlar olabilir.)

Bu söylendikten sonra — yapıntı ile canlı röportajın sahneleyiş örnekleri olduğu metodolojik bakış noktası vurgulandıktan sonra — geriye, "Sahneleyişin bir öğesi olarak eyleme katılan bir kişi nasıl konuşur?" sorusunu sormak kalıyor. "Bu kişinin sözcükleri tek sesli bir anlama sahip midir?", "Sadece ve sadece tek bir anlam mı içerir?"

1938'de Sovyet halkbilimci Bogatyrev, tiyatroda göstergeler üzerine temel bir çalışmasında tiyatrodaki göstergelerin bir nesnenin göstergeleri olmayıp, bir nesnenin göstergesinin göstergeleri olduğuna işaret etmişti. Tiyatroda kullanılan tüm nesne, davranış ve sözcüklerin, dolaysız düzanlamlarının ötesinde ek olarak bir yan-anlam gücüne sahip olduklarını söylüyordu.

Örneğin Bogatyrev açlıktan ölmekte olan bir adamı oynayan oyuncunun ekmek olarak biraz ekmek yiyebileceğini ileri sürüyordu — burada oyuncu, açlıktan ölme düşüncesini yan-anlamlamaktayken öte yandan yediği ekmek düzanlam olarak ekmekti. Fakat başka koşullar altında ekmek yeme edimi bu açlıktan ölen adamın sadece çok kötü yiyecek bulabildiği anlamına gelebilirdi, dolayısıyla ekmek parçası sadece tüm ekmek parçalarının sınıfını düzanlamlamakla kalmayıp, fakirlik düşüncesini de yan-anlamlamış olur.

Bununla birlikte bizim sarhoşumuz sarhoşluğu yan-anlamlamaktan fazlasını yapmaktadır. Bunu yaparken de kesinlikle bir eğretileme, bir düzdeğişmeceyi gerçekleştirmektedir, çünkü bedensel yıpranmasının nedenini temsil etmektedir; aynı zamanda bir adsayma (antenomose) gerçekleştirmektedir, çünkü tek başına ele alındığında tüm sınıfını temsil etmektedir — o ayyaşlığın ta kendisidir. Ama (Peirce'in örneğine göre) aynı zamanda zıtlık yoluyla (antonymy) belli bir ironi gerçekleştirmektedir. Bir ayyaş, bir alkol kurbanı olarak ironik biçimde tam tersini temsil etmekte, yeşilaycılığın yararlarını kutlamaktadır. Üstü örtülü biçimde "Ben böyleyim, ama böyle olmamalıydım, sizler de benim gibi olmamalısınız," demektedir. Ya da başka bir düzeyde, "Ne kadar güzel olduğumu görüyor musunuz?", "Burada ne kadar yüce bir insanlık örneğini temsil ettiğimin farkında mısınız?" demektedir. Ama ironiyi yakalamak için gereken bir çerçeve söz konusudur, bu durumda sarhoşu çevreleyen Kurtuluş Ordusu bayrağı bu işlevi görmektedir.

Sözbilimsel düzeye yaklaştığımıza göre, ideolojik düzeyde yüzleşmek zorundayız. Sarhoş adamımız artık salt bir varlık değil. Yalnız bir eğretileme bile değil. Artık o ideolojik bir soyutlamaya dönüşmüştür: Yeşilaycılık karşısında içki düşkünlüğü, erdem karşısında erdemsizlik. İçki içmenin kötü olduğunu kim söylemiş? Ayyaşlık görüntüsünün en çılgın özgürlüğe bir çağrı olarak değil de ironik bir uyarı olarak yorumlanacağını kim söylemiş? Apaçık biçimde toplumsal bağlam. Sarhoşun Kurtuluş Ordusu bayrakları altında çıkartılması, seyirciyi onun varlığını bütün bir değerler dizgesiyle birleştirmeye zorluyor.

Sarhoş, devrimci bir hareketin bayrağı altında meydana çıkartılsaydı ne olurdu? Hâlâ "erdemsizlik" mi anlamlardı, "yoksa sistemin sorumluluğunu" mu, "kötü yönetimin sonuçlarını" mı, "tüm açlıktan kırılan dünyayı" mı? Sarhoşun bir eğretileme olduğunu kabul ettikten sonra ona aynı zamanda ideolojik bir demeç olarak da bakmalıyız. Bir sahneleyiş göstergebilimi, ideolojilerin üretiminin göstergebilimine girer.

Bütün bunlar, bu karmaşık sözbilimsel düzenek, bizim sadece bazı özellikleri olan bir insan bedenine bakmakla kalmayıp, aynı zamanda fiziksel bir oylum içinde duran ve hareket eden bir insan bedenine bakmamızdan ötürü olanaklı hale geliyor. Eğer çevreleyen ve yön veren bir oylum olmasaydı beden tökezleyemezdi, aşağı yukarı, sağa sola, kalkarak, yatarak hareket edemezdi. Bedenler iki ya da daha fazla sayıda olsalardı, oylum onların birbirlerinden uzaklıklarına verili bir anlam yükleme olanağını kuracaktı. Böylelikle sahneleyiş sorunlarının nasıl proksemiks (oylumsal uzaklıkların göstergebilimi) ya da kinesiks (jestlerin ve beden hareketlerinin göstergebilimi) gibi birçok başka göstergebilimsel olguların sorunlarına bağlantılı olduğunu görüyoruz. Ve aynı

göstergebilimsel parametrelerin tiyatronun, sinemanın, mimarlığın, resmin, yontunun göstergebilimlerine uygulanabildiğini fark ediyoruz.

Tiyatro olgusunun kendine özgü özelliklerinden yola çıkarak göstergebilimin genel sorunlarına varmış bulunuyoruz. Bununla birlikte tiyatroyu başka sanat dallarından ayıran ve onu günlük konuşma alışverişiyle sıkıca bağlayan ek özellikleri vardır. Örneğin seyirci sarhoşu seyrederken gülebilir, sövebilir, sarhoş da insanların tepkilerine bir tepki gösterebilir. Tiyatronun bildirileri aynı zamanda varış noktalarında üretilen "feedback" tarafından biçimlendirilir.

Böylece tiyatro gösteriminin göstergebilimi kısa ve tanıtıcı çözümlememizde kendi koşullarını, ayırıcı ve tuhaf özelliklerini göstermiştir. Uzlaşımsal olarak kabul edilen özelliklerinin yanısıra bir dizi nesneyle çevrilmiş ya da donatılmış fiziksel bir oylum içine yerleştirilmiş olarak bir insan bedeni, tepki göstermekte olan bir seyirci için başka bir şeyin yerini tutmaktadır. Bunu yapmak için gösterge olarak alınması gerektiğini ortaya koyan bir çeşit gösterimsel durumla çerçevelendirilmiştir. Bu andan başlayarak her şey olabilir — Oedipus, Krapp'ın son bandını dinler, Godot, kel şarkıcıyla karşılaşır, Tartuffe Jüliet'in mezarı başında ölür, el Cid Campeador Kamelyalı Kadın'ın suratına bir kremalı pasta fırlatır.

Ama tiyatro gösterimleri daha önceleri, İbni Rüşd "Ben müezzin'im" diyen çocuğu uzaktan izlerken başlamıştı.

Çeviren: Ayşın Candan

PERTEV NAİLİ BORATAV
Folklor ve Edebiyat 1-2
Köroğlu Destanı

*

TAHİR ALANGU
Türkiye Folkloru Elkitabı

*

İLHAN BAŞGÖZ
Folklor Yazıları

ADAM YAYINLARI

TEK SESLİLİK...ÇOK SESLİLİK... SESSİZLİK...

Timur Selçuk

X

1550'den sonra İtalyan besteciler birinci sırayı alıyorlar — MARC ANTONIO INGENGNERI — 5 adet 5 sesli, 2 adet 4 sesli, 1 adet 6 sesli madrigal kitabı yayımlanmış bu bestecinin. Ölçülü yakın bir stili var. Ancak duygularını ifadesinde güçlü bir besteci. Uyumsuz ses aralıklarını müzikal zenginlik adına sık kullanmış. Ama kontrpuan zorlamaları eserin artistik ve müzikal yanını yok etmemiş, ana metin örtülmemiş.

Madrigal modası prenslere, din adamlarına kadar yayılmış. Hatta Kardinal de MANTOVE, MONTEVERDİ'ye, bestelediği örnekleri gözden geçirmesi için yollamış. Din adamlarının ve yöneticilerinin, sanata olan ilgileri adına güzel bir örnek. Mesela, Diyanet İşleri Başkanı bir eser besteliyor (çok sesli...) ve bilinen bir besteciye fikirlerini almak için yolluyor. (Biraz bilim kurgu roman gibi oldu...) O dönemde bestecilerin eserlerini basmaya, yayınevleri yetişemezmiş. 16.yy. ortalarından bahsediyoruz, dikkatinizi çekerim. Bugün Türkiye'de çok sesli müzik yayımlayan bir tek yayınevi yok. Bunun ne demek olduğunu kavrayabiliyor musunuz? Bu eserler o zamana göre önemli miktarlarda basılır ve yurt dışındaki yayınevleri de yeni basımlarını yaparlarmış. (Gene içim karardı...)

İtalyan soyluları birbirleriyle, hangimizde daha iyi "VİRTUOSİ DA CAMERA" grupları var diye yarış ederlermiş (Oda orkestraları). Bu konuda en çok övünen MANTOVE DÜKÜ imiş. Yahu yöneticiler, varlıklılar, soylular, nelerle övünürlermiş! Şimdilerde holding sahipleri resim kolleksiyonları ve festival yardımlarıyla avunuyorlar. Asıl arabesk burada. Bir şeyi daha hatırlatalım. O zaman bu çok sesli madrigalleri, bugünkü gibi korolarla değil, çok iyi eğitilmiş seslerle söylerlermiş. Yani 6 sesli bir madrigali 6 tane ses söylüyor gibi. Ne büyük emek isteyen bir uğraş. Bu dönemden birkaç önemli sanatçının ismini daha hatırlayalım. GIACHET de WERT, GASTOLDI, CARLO PALLAVICINO, ALESSANDRO STRIGGIO, ANDREA GABRIELI, GIOVANNI GABRIELI.

LUCA MARENZIO'dan bahsetmemiz gerekir, madrigal deyince. 1553 civarı Coccaglio'da doğmuş 1581-86 arası Roma'da Kardinal d'Este'nin yanında görev yapmış. Sonra Varşova'da, Polonya kralı SIGISMOND III'ün yanına gitmiş. 1589'da Floransa'ya dönmüş. 1593 dolayları ROMA'ya

yerleşmiş ve Kardinal ALDOURADINI'nin yanında çalışmış sonra da Papa'lık bünyesinde çalışmaya başlamış. Bütün bunlara karşın sıkıcı ve bıktırıcı açıdan öğretici olmayan bir müzik yazmış. Sanatçı, artist yanı önde olan eserler vermiş. Özünde İtalyan kalmak koşuluyla, Avrupa'yı gezmiş olması ona geniş bir ufuk kazandırmış. Yurt dışında da ün yapmış bu yüzden. Birçok türde bestelemiş. 5 sesli 9 kitap, 6 sesli 6 kitap, 4 sesli bir kitap vs. Kromatik madrigal stilinde en önde gelen isim olduğunu biliyoruz. Modulasyonları (geçkileri) kullanarak zengin bir ifade elde etmiş. Ezgilerinin lezzeti ve armoni paleti zengin ve duygulu bir yazı geliştirmiş diyebiliriz.

PH'larımızda 6 Eylül seçimi var önce. Askeri darbelerin hiçbirisini onaylamadığımı söylemek isterim önce. Her darbe toplumun demokrasi konusunda geri olduğunun ifadesidir. İster sol, ister sağ eğilimli olsun. Demokrasileri yerleşmiş toplumlarda, ekonomi zaman zaman sallansa, hatta daralsa da darbe düşünülmez. Öyleyse darbelerde tayin edici yan demokrasi seviyesidir, sonra ekonomik koşullar gelir. Yoksa gelişmiş ülkelerin ekonomileri sallandığında darbeler olması gerekirdi gibi geliyor bana. Aynı fikirden yola çıkarak silahlı müdahalelerden sonra hazırlanmış daha doğrusu küçük bir grup tarafından hazırlanmış anayasalara da aynı çekimser tavırla bakmak gerekir kanısındayım. Yani suçları sabit olmayan kişilerin seçme ve seçilme özgürlüklerinin kısıtlanması antidemokratik bir yaklaşımdır. Bu kişiler suçluysa onları yasalar cezalandırır. Gruplar tarafından alınmış özel kararlar yasaların üzerinde işlem yapamazlar kanısındayım. Eline her silahı alan bir anayasa yaparsa, bu "silahların dili" olur. Buna da demokrasi denmez. Askeri okul öğrencileri tarihe geçecek darbeci general özlemiyle yetişmemeli. Son anayasamızın yanlışları toplumca ve de dış kamuoyunca anlaşılmış durumda. Bunu çok önceleri söyleyen yazarlar cezalara çarptırıldılar ve haketmedikleri günler yaşadılar. Şimdi bunlar anlaşıldı ve tiyatro mizanseni bir referandumla bu yanlışların faturası, halka, evet ya da hayır diyerek ödetilmek isteniyor. Cahil ve geri kalmış bir toplumu bu kadar çok kullanmak doğru mu? Benim oyum EVET ancak bu tür referandumlara HAYIR diyorum.

MEMET FUAT
Çağını Görebilmek
✱
FETHİ NACİ
İnsan Tükenmez
✱
İSMET ZEKİ EYUBOĞLU
Geçmişin Yaşama Gücü

ADAM YAYINLARI

RESSAM NURİ ABAÇ İLE "HUMOUR" ÜZERİNE

Turgut Çeviker

Nuri Abaç'ı, resimlerinden tanıyor ve beğeniyordum. Bunun önemli iki nedeni vardı: Karagöz estetiği ve buna bağlı olarak resminde hayat bulan ***humour***. Uzun yıllar karma sergilerde izledim onu. Sanırım 1978'de, Taksim Sanat Galerisi'ndeki kişisel sergisinde, ilk kez, yoğun olarak resimleriyle başbaşa kalabildim. Benim için küçük bir şölendi. Sonra gene karma sergilerde izlemeyi sürdürdüm Abaç'ı. İçimde hep onu bulup, ***humour*** ve Karagöz estetiği üzerine söyleşmek özlemi vardı; ama bir türlü gerçekleştiremedim. Nasip bu yılaymış. Ocak başlarında kişisel sergisi, Taksim Sanat Galerisi'nde izleyicilere sunuldu.

Bir zamanlar karikatüre de emek ve zaman vermiş olan ressamlarımızın sayısı az değildir. Mahmut Cuda, Zahir Sıtkı Güvemli ilk aklıma gelenler. Cuda ile 1980 öncesi Ankara'da bu konudaki ilk söyleşimi gerçekleştirmiştim. Resimde ***humour***'u, yaşayan yeni eski ustalardan dinlemenin güzel ve anlamlı olduğunu düşünüyorum.

Nuri Abaç, sorularımı yanıtlamadan önce, karikatürcülük dönemine ilişkin açıklamalar yapıyor. Mektubunun bu bölümünü metne eklemek yararlı olacak:

"Aslında benim, 'humour'a dayalı ilk resimlerim karikatür dalında başlamıştır. Adana Erkek Lisesi'nden, daha 1941-42 yıllarında (takriben 15 yaşlarında), İstanbul'daki dergilere gönderdiğim acemice çizilmiş karikatürler yayımlanınca bu dala olan ilgim daha bir filizlendi. Önceleri küçük çevremde (Mersin'de) boyamaya çalıştığım manzaraların yanı sıra karikatür de çizmeye başladım. Böylece, 1944 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne geldiğim zaman karikatürlerimi yayınlamaya hazır bir iki dergi ile dostane ilişkilerim çoktan başlamıştı. Bunlar Sedat Simavi'nin çıkardığı 'Karikatür' ve 'Akbaba' dergileri idi. Bir süre sonra fazla bir ilerleme kaydedemediğim 'Akbaba' dergisinden tamamen kopup, benim gibi birçok genci teşvik eden, özendiren Sedat Simavi ile çalışmaya başladım. Bu işi çok zayıf olan parasal durumumu, az da olsa, desteklemek için sürdürdüğümü açıklamama gerek var mı? Bunun yanı sıra bir süre Muammer Karaca'nın tiyatro afişlerini, çeşitli şirketlerin sinema afişlerini de (bir süre Atıf Yılmaz ile birlikte) yaptığım işler arasında sayabilirim. Karikatür dalında bir aşama yapmış olmama karşın bu süre içinde pek fazla karikatür üretmediğimi de belirtmekte yarar var. Sanırım tüm karikatür miktarı 60'ı geçmemiştir. Buna yayımlanmamış olanlar da dahildir. 1946'lardan itibaren Akademi eğitiminin giderek ağırlaşmasıyla birlikte karikatür çalışmalarım iyiden iyiye azalmış ve 1948 sonlarında son bulmuştur. Bundan böyle sanat çizgimde Akademik pentür endişesi daima ön planda ele alınmıştır. Bununla birlikte, sanırım yapısal özümde gizli olan "humour" akademik çalışmalarımı daima etkilemiştir. Az veya çok. Belki de bilinçaltı dünyamda yaşamını sürdüren bu olgu,

kişiliğimi oluşturan elementlerin başlıcasıdır. Bunu somut bir sonuca bağlamak benim için olanaklı değildir. Herhalde değerlendirme başkalarına ait olmalıdır."

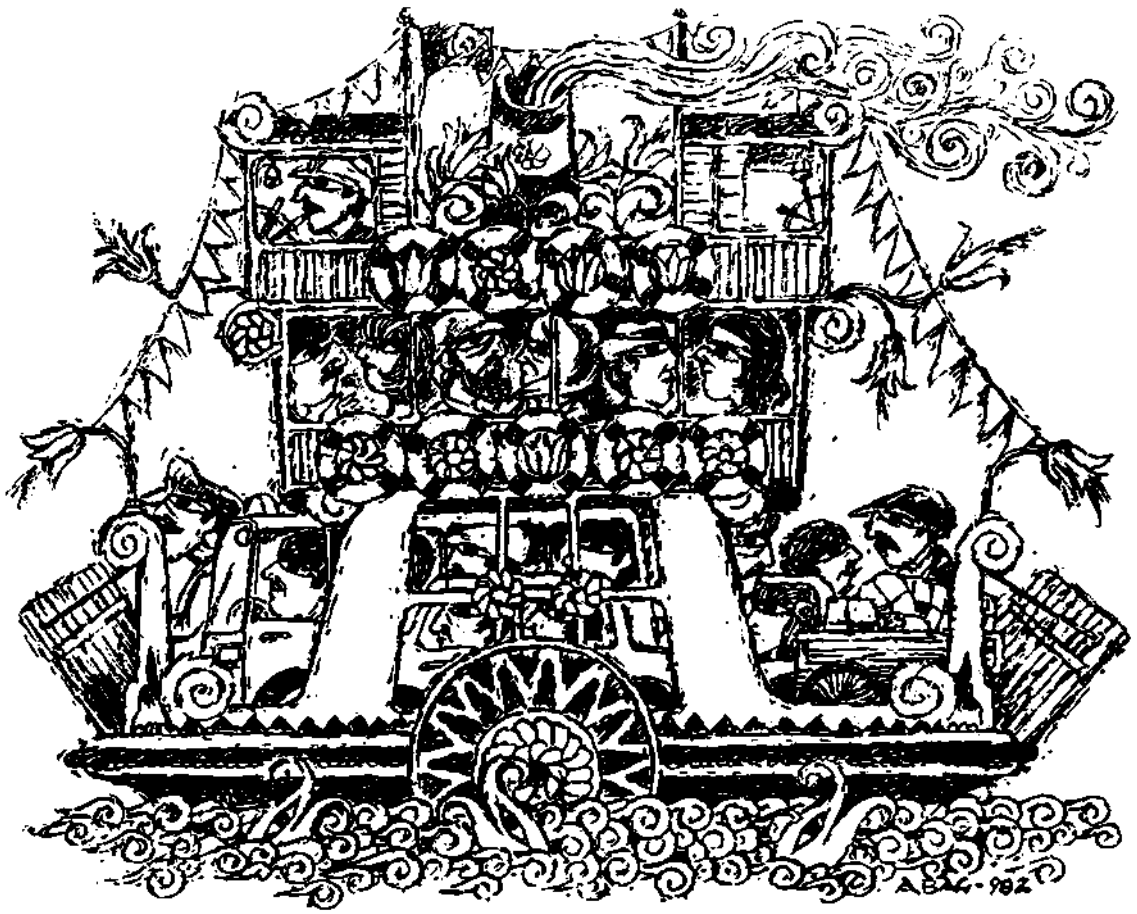
Çeviker: *Resminizde benim ilgimi çeken iki şey var: Karagöz estetiği ve buna bağlı olarak "humour". Resim serüveninizde bu noktaya nasıl ulaştınız?*

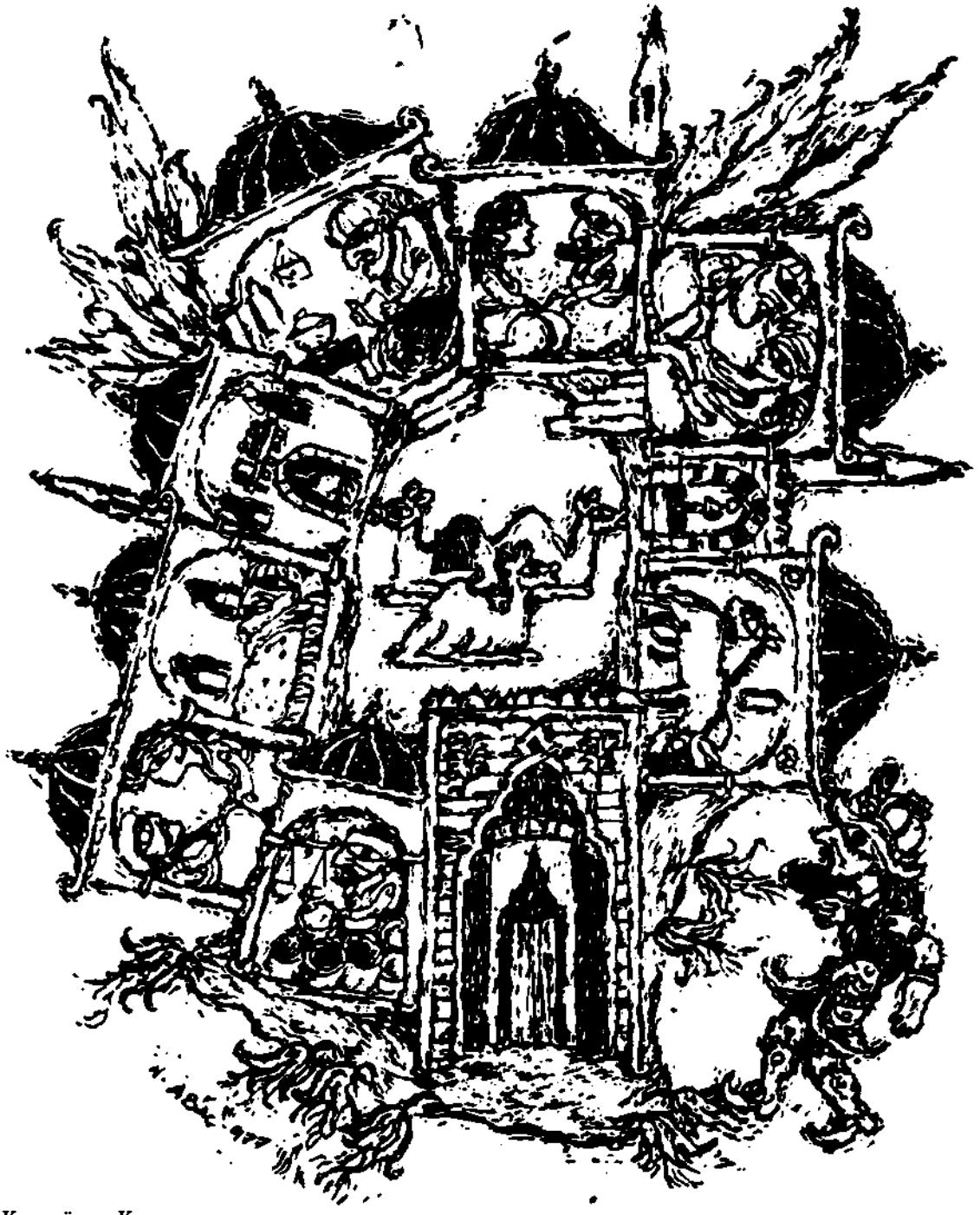
Abaç: 1946'lı yıllardan itibaren daha bilinçli olarak başlayan akademik pentür çalışmalarım yıllar süresince inişler, çıkışlar göstermiş, değişik sanatsal anlayışlar çizgisinde gelişmiştir. 1950-60 yılları arasındaki zamanda türlü ekol dönemleri (soyut dahil), çeşitli arayışlar içinde bulmaktayım kendimi. 1960 yıllarında kesin olarak yerleştiğim Ankara'da, Anadolu uygarlıklarının kültürlerinden somut örneklerle başbaşa olduğum ilk yıllarda, Hititler'den yola çıkarak, Grek'lerden, Bizans'dan, Selçuklu'lardan geçen Osmanlılarda noktalanan, ortalama 10 yıllık süreçte, özgün bir kültür, yöresel bir anlayış içinde sürdürdüm çalışmalarımı.

Bilinçli olarak 1975 yıllarında tanıştığımı varsaydığım Karagöz kültürü artık alt yapısı hazır olan bir pentür çizgisinde beni mıknatıs gibi kavradı. Karagöz'ün resimsel konumu, anlatım gücü içinde eriyen "humour" değeri, Doğu'ya bağlı yorumu, zengin figürleri beni kısa sürede etki alanına almıştı.

Biyografimde de belirtildiği üzere, bugün, direkt olarak Karagöz olgusunu almıyorum. Ama onun köklü anlatım gücünü, çağdaş pentürün tekniğinde eriterek, aynı toplumsal anlatımı, aynı görsel imajlara dayanarak sergilemeye çalışıyorum.

Çeviker: *Türk resminde özgün bir yer açtınız kendinize. Bu çabanın temelinde ulusal resim sevgisi yatıyor olmalı. Turgut Zaim, Balaban, Yüksel Arslan gibi ressamlarımızda da bu tavır göz-*





Karagöz ve Kervansaray

lemlenebiliyor. Resim anlayışınızı, sanatta ulusallık olgusu çerçevesinde anlatır mısınız?

Abaç: Kökleri Anadolu uygarlıklarının, yüzyıllar boyunca birikmiş, sanatsal ve kültürel katmanlarına uzanan bir sanat türüne ulaşılması konusunda görüş belirttiğim olmuştur. Ancak, bu işin zaman, kültür ve eğitime dayalı bir çaba ile başarılabileceği kanısındayım. Belki de birkaç kuşağın çabaları ile gerçekleşebilecek bu olgu bizi ulusal sanata götürecektir. Ulusal sanatımızın ise, başarılı olduğu oranda, evrensel sanata açılan bir kapı olduğunu bilmekte yarar görüyorum.

Çeviker: *Resimlerinizdeki "humour" dan söz açar mısınız? Resimde "humour"u kullanmak, onu resmin potasında eritmek nasıl olanaklılaşabiliyor? Bu bağlamda "humour" anlayışınızdan söz eder misiniz?*

Karagöz Hamal

Karagöz Kahveci

Abaç: Bu konuda kesinkes, şöyle ya da böyle yapılmalıdır, biçiminde bir kural koymak inandırıcı değildir sanırım. "Humour" kişinin yaşamında az ya da çok zaten vardır. Adım adım kişiyi izler. Bazen ona hükmeder. Bence çevresini iyi gözleyen bir sanatçı onu hemen algılar. Çoğu zaman da bu algılama istem dışı olur.

Yapıtlarımda mutlaka "humour" kullanacağım diye bir çerçevem olduğunu sanmıyorum. Çünkü, yalnız Karagöz'ü değil, Hitit taş yapıtlarını, Bizans mozaiklerini, Selçuk kabartmalarını ve özellikle Osmanlılarda gelişen minyatür resmini, süsleme sanatını da aynı içtenlikle, en az onun kadar seviyor, saygı duyuyorum.

Çeviker: *Resimlerinizde bireyden çok topluluklar, toplumun değişik kesimlerinden insan kümeleri var. Dolayısıyla iç dünyalar değil de dış dünyalar betimleniyor. Resim, iç dünyanın yansıması için çok elverişli bir sanat dalı. Ulaşmış olduğunuz biçim ve biçemle bu tür konulara girmek olanaklı değil mi?*

Abaç: Yapıtlarımda kuşkusuz tüm Anadolu kültürünün özümlenmesi sezilirse de ağırlıkta olan minyatür estetiği ve Karagöz olgusunun getirdiği çeşitli kriterlerdir. Karagöz'ün yüzyıllarca toplumumuzun aynası niteliği taşıdığını, bu toplumun özlemlerini, duygularını, isteklerini yansıttığını biliyoruz. O toplumun bir uzantısı olan çağdaş toplumumuzda da belki değişikliğe uğramış, ancak özü aynı kalmış özlemler, duygular daima var olmuştur. Bu boyutun inceliklerini vurgulayabilmek Karagöz uzantılı, kökenli bir sanat anlayışı ile olanaklıdır, bence.

Çeviker: *Türk resminde humour'un durumu nedir sizce?*

Abaç: Çok geniş bir bilimsel inceleme isteyen bu konuyu siz araştırmacılara bırakmak daha doğrudur. Çok

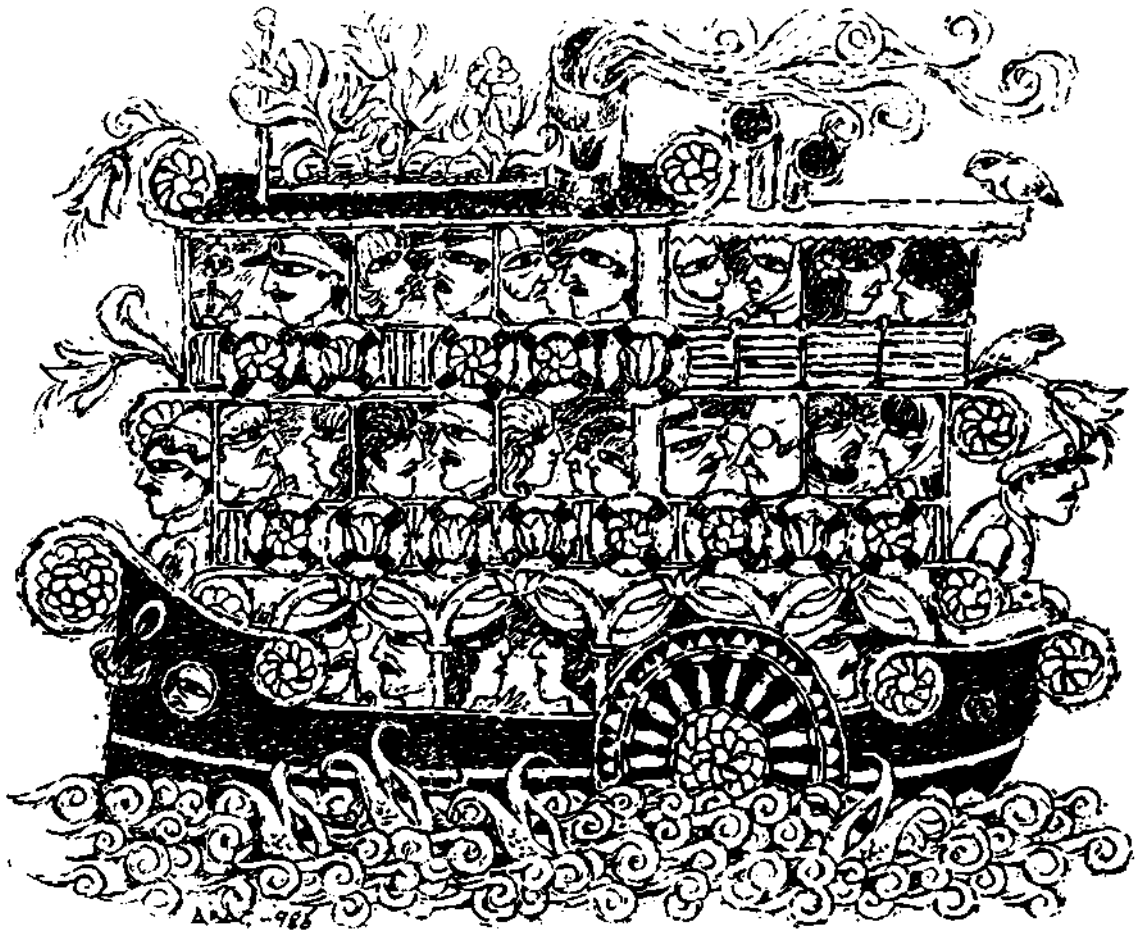
Karagöz Ayasofya'da

kısaca diyebilirim ki, henüz planlı, programlı ve bilinçli bir yaklaşım olduğunu sanmıyorum.

Çeviker: *Resim serüveninizin yaşanmamış zamanı için neler düşünüyorsunuz? Tasarılar, yeni yeni arayışlar...*

Abaç: İlk aklıma gelen yanıt; serüvenimdeki boşluklar (ki, herhalde düşündüğümden de fazlaca var) yaşanmamış süreçleri bir bakıma simgelemektedir. Bir bakıma diyorum. Çünkü, örneğin Osmanlı minyatürlerini incelemek için sarfettiğim onca zaman... Hitit kabartmalarını yakından izleyince, tüm resim çalışmalarını bir kenara itip, yepyeni düşlere kapıldığım uzun süre... Karikatür serüvenimden sonra pentüre adapte olabilmek için verdiğim ara... Ve de yaşamımdaki diğer meşgalenin getirdiği uzunca ayrılışlar... Bütün bunlar belki de ölü yaşantılar değildi diyorum. Belki de yeni ve hırslı çalışmalara girişebilmek için verilen aralar, beklenti ve doluş dönemleriydi.

Kuşkusuz, sanata saygı duyan birçok kişi gibi, ben de günümüzde geçerli çağdaş akımların getirdiği yepyeni olguları yakından izliyorum. Daha da ötesi,, bu olguları uygulama alanına yansıtan iki eğitim kurumunda hocalık görevini sürdürüyorum. Ancak, tüm sanatsal akımlara karşın, çeşitli görüş ve duyuş içeren anlatım türlerine rağmen, bir sanat kişisinin kendi özgün yöntemini bulabileceğine, kişisel araştırmasını sürdürebileceğine inanıyorum. Ben de bu izde gidiyorum.□



JEAN MITRY'DEN MEKTUP GELDİ

Yavuzer Çetinkaya

On yıldan beri izleyici, eğitici, öğrenci, eleştirmen, senaryo yazarı, yönetmen yardımcısı ve oyuncu olarak ilgilendiğim ve kavramaya çalıştığım sinema sanatının kuramsal yanlarını karınca kararınca yaratı düzleminde eyleme dönüştürdüğüm ikinci filmdi *Nasrettin Hoca.* Savaş Dinçel'in yazdığı senaryo ile Sahaflar Çarşısı'ndan, ülkemiz gülmecesinin bu söylence kişisinin yazılı kültür düzeyinde görüntüsü olan kitaplarından yola çıkarak, ölüm yeri Akşehir, yaşam ve eğitim yeri Sivrihisar ve doğduğu köy olan Hortu'ya giden bir çizgide sinema teknikleri ve sinema sanatının olanakları ile yarı düşsel-yarı gerçekçi bir biçem geliştirmiştim bu film için. Bir sinematografik yolculuk niteliğinde olan filmi gerçekleştirirken, gerçek mekânların bir yandan, yedi yüz yıllık zamanın öbür yandan, sinematografik zaman ve mekân boyutlarına dönüştürülüp oyuncular ve teknik ekibin katkılarıyla film şeridi üzerinde kalıcı kılınması sürecinde zaman zaman kendimi yalnız hissetmiş, filmin başkişisinin söylence niteliği nedeniyle zaman zaman bilincimden çok sezgilerime ve duygularıma dayanmak gereğini duyunca filmin yaratım sorumluluğunu paylaştığım sanatçı dostlardan soyutlanmıştım. Buna çekim koşullarının elverişsizliği ve ekonomik zorunluluklar nedeniyle filmin çabuk bitirilmesi gerekliliği eklenince, çekim sürecinde yaptıklarımın eğriliğini, doğruluğunu tartmaya zaman bulamamıştım. Sinema sanatının kural ile kural dışı arasında sürekli devinen yaratım alanı içinde sürekli seçim yapmak zorunda kalan yönetmenin ikilemini yoğunlukla yaşamış, ama bu seçimlerin nedenlerini tam çözümleyememiştim. Bu çözümlerin en sağlıklısını filmi kurgu masasına yatırdığım zaman yapacağımı biliyordum ama öntasarımdan filmin gösterileceği ana kadar olan sürecin sorumluluğunu taşıyan yönetmen en zor anları ve en keyifli anıları çekim sürecinde yaşadığından, bu sürecin bilinçli biçimde değerlendirmesini yapabileceğim ve keyfini çıkarabileceğim günler için sabırsızlanıyordum. Daha iki film çekmiş bir yönetmen için biraz erken ama öyle.

Bu yoğun düşünce ve duygular içinde çekim sürecini tamamlayıp İstanbul'a döndüğüm gün, öğle vakti, kapı çalındı. Açtım. Postacı. Elinde bir Acele Posta Servisi zarfı. Bir defter. Alındı diye imzaladım defteri. Sonra zarfı açtım. İçinden üç sayfalık bir yazı ile küçük bir not çıktı.

Dokuz Eylül Üniversitesi, Sinema-TV bölümü yardımcı doçenti Dr.Oğuz Adanır, ekteki yazıyı ilginç bulduğu için çevirdiğini ve bana yolladığını yazıyordu. Jean Mitry'nin *Sinemanın Estetik ve Psikolojisi* adlı yapıtının "Yapılar" adını taşıyan birinci cildinin 36-39. sayfaları arasında yer alan bu

yazıyı okuyunca parapsikolojik duygulara kapıldım. Içinde bulunduğum karmaşık kuramsal ve duygusal duruma ışık tutan daha iyi bir yazı bulunamazdı. Mektubu aldığım gibi yapımcı şirketimizin yazıhanesine gittim. Arkadaşlarıma yazıyı okuttum. Onlar da "rastlantının bu kadar olabileceği" konusunda benimle aynı kanıdaydılar. Bir ilk yönetmenin yaratım sürecini en yakından paylaşmış kişiler olarak "Sanatçılar ve Zenaatçılar" adlı bu yazının yaygınlaştırılmasını önerdiler. Ben de yazar Jean Mitry ve çevirmen Oğuz Adanır'ın izniyle size iletiyorum. Birlikte düşünüp üretelim diye filmleri ve fikirleri.

SANATÇILAR VE ZENAATÇILAR

Jean Mitry

En güç sanat olan film sanatı (her türlü parasal sorun dışında) aynı zamanda en kolay sanattır. Oysa bu sanat aracılığıyla yanıltıcı bir yapıt gerçekleştirebilmek her zaman için mümkündür.

Sinema alanında, her önüne gelen kendini kolaylıkla bir sanatçı gibi görebilir. Çünkü sahip olunan teknik olanaklar kendiliğinden devreye girmektedir. Böylelikle, yeteneksizler bile, ortaya zaten belli ölçüde sanat eseri sayılabilecek bir sonuç çıkartabilirler.

Bir kişi gözlemci, zeki ve belli bir sinema kavramına sahipse bir stüdyoda sıradan bir yönetmenin yanında altı ay çalışarak — özellikle de ne yapılmaması gerektiğini öğrenerek — "mesleği" öğrenip kendi başına öykülü bir film çekebilir.

Gerçekte, filme çekme, dekorlar, ışıklar, görüntü, oyunculuk sıradan bir konu çevresinde bir araya getirildiğinde çok kötü niyetli olmadıkça kötü bir sonuçla karşılaşılmayacağı kesindir.

Ya oyuncular çok iyidir (kötü yönetildiklerinde bile mesleklerini yine iyi bilmektedirler), ya dekorlar çok ilginçtir, ya görüntüler çok güzeldir, ya da diyaloglar eğlendiricidir. Kendi konularında uzman olan teknisyenler ve sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiş olan bir yapıtın tamamen bomboş olması mümkün değildir. Belli bir yeteneğe sahip, uzun bir eğitim sürecinden sonra meslek sahibi olmuş bu yardımcılar yönetmeni bilmediği konularda hata yapmaktan kurtaracaklardır. Bu kişilerin bilgileri yönetmenin "aktif"ine geçmektedir. Yönetmenlik, çoğu kez, işinin ustaları olanları kullanmayı bilmektir!

Bir filmi böyle bir yönetmen olmadan da gerçekleştirebilmek mümkündür. Ancak bu durum yönetmenimizin kendisini bir deha olarak görmesini ve alçakgönüllülük göstererek Shakespeare'le bir tutmasını engellemez.

Yönetmenin mesleğini bildiğini söyleyebilmek için çekimlerin nasıl yapıldığını, bir planın nasıl çerçevelendiğini, bir kaydırmanın nasıl yapıldığını bilmesi gerekir. En aptalı bile bu türden pratik bilgilere birkaç ay içinde sahip olabilir. Film sanatıyla ilgili temel bilgileri kimi dergiler okuyucularına enlemesine ve boylamasına uzun uzun anlatmaktadırlar. Bu durum mimarlığı öğretebilmek için işe beton demirinin nasıl kullanılacağını açıklamaktan başlamak gibi bir şeydir.

Hiç kuşkusuz kimi yönetmenler inşaat ustası gibidirler. Ancak bu ustalığın film sanatıyla bir ilgisi yoktur. Yönetmen ünvanını haketmiş biri için bu işin başlangıcıdır.

Bana göre anlaşmazlık, belli bir estetik anlayışa sahip olması gereken yönetmenlik işinin, bu işe katılmakla birlikte teknik düzeyde kalan teknisyenlerin işiyle karıştırılmasından ileri gelmektedir.

Yönetmen bir kaydırma istediğinde şaryoyu kaydırmak teknisyenlerin işidir. Bunun neden yapıldığını sormak onlara düşmez. Yönetmen her şeyi bilmek zorundadır. Niçin sorusunun yanıtıysa estetiğin alanına ya da arı kuram alanına girmektedir yoksa kesinlikle pratik bir mesleğin alanına değil. Yönetmenin bunu bilmesi için on yıl asistanlık yapmış olması gerekmez. En azından daha önceden zorunlu kuramsal verilere sahip olma koşuluyla bu böyledir. Keman çalmasını bilmeden de insan orkestra şefi olabilir ancak armoni ve kontrapunto bilmeden bu işi yapabilmek mümkün değildir. Bu kuramsa on beş günde öğrenilmez. Bu iş için birkaç yıl gereklidir...

Bununla birlikte herkes birkaç ayda yönetmen olup çıkabilir. Böyle biri teknik araçlar çalıştığında filmi yönettiğini, teknisyenlerin mesleki alışkanlık gereği yaptıklarını kendisinin düşündüğünü sanacaktır. Çünkü film, çoğu kez kollektif bir katılım sonucu, el emeğiyle gerçekleştirilmiş ve belli bir niteliğe sahip bir ürün, gerektiğindeyse bir "yapıt" olabilecektir. Ancak yaratıcı bir düşüncenin tanıklığını yapabilmesi oldukça güç olacaktır. Zaman zaman uyumlu bir birlik, karşılıklı anlayış aracılığıyla filmin gücül bir ikinci kişiliğe sahip olduğu görülmektedir. Bu sonuç filmi yapanları bile şaşırtmaktadır. Bu durumda film bir güç, bir anlam, bir sanatçının dışavurumunu anımsatacak bir niteliğe bile sahip olabilmektedir. Ancak aynı ekiple gerçekleştirilen bir sonraki filmin isteneni vermediği görülünce şaşkınlık bu kez daha büyük olmaktadır.

Yönetmen, usta başından başka bir şey olmak istiyorsa, ya da bir yaratıcı olmak istiyorsa hiç kuşkusuz seçtiği meslek en güç mesleklerden biridir.

Prensip olarak bir film yapmak, bir roman yazmaktan daha güç değildir. Hatta sahip olunan araç gerecin kusursuzluğu ve teknisyenlerin ustalığı sayesinde film yapmanın daha kolay olduğu söylenebilir. Oysa film yapmak gerçekte çok güç bir iştir. Çünkü her şeyden önce sözdizimi ve dilbilgisi lisede öğretilmektedir. Oysa aynı lisede sinema estetiği diye bir ders yoktur. Yazar için yazdığı dili bilmek yeterlidir. Oysa müstakbel yönetmen yüksek öğrenim bile görmüş olsa kullanacağı dilden habersizdir. Filmsel yapının ilkeleri bugün az çok bellidir. Ancak henüz çok yetersizdir. Bu ilkelerin bilinmesi bir yapıtın gerçekleştirilmesi için yeterli değildir. Yazar için olduğu kadar yönetmen için de yetenek ve fikirlerden başka bir stile sahip olmak gerekmektedir. Bir başka

deyişle estetik bilgilerini kişisel bir yapıt gerçekleştirmede bilinçli olarak kullanmak. Ayrıca, yalnızca bu yapıt için geçerli olabilecek yeni kurallar oluşturmak ve böylelikle ona özgün bir karakter kazandırarak, akademik bir bilginin yöntemli, sıradan bir uygulamasından başka bir şey olmasını sağlamak. Her yapıt kendi ilkelerini zorunlu kılar, ancak aynı zamanda bu ilkelerin geçerliğini göstermek zorundadır. Önemli olan şu ya da bu biçimi seçmek değil, bu biçimi neden seçtiğini bilmek, çok iyi bilmektir.

Bir film yaratıcısı iyi bir yönetmen olmak istiyorsa kuramın yanı sıra, kendisine meslekte rehberlik edecek bir dizi birincil kuralı da öğrenmiş olması da yeterli değildir. Bunların yanı sıra çeşitli görünümleri altında psikolojiyi: kişileri canlandırabilmek ve onlara gerçeklik kazandırabilmek, davranışlarını düzenleyebilmek için karakterlerin psikolojisini; seyirciler üstünde belli bir etki bırakacak şu ya da bu biçimi seçebilmesi için ise algılama psikolojisini bilmesi gerekmektedir. Kısaca, yazara ait olan, ancak yirmi yüzyıllık yazın kültürü ve sözlü dilyetisinin sağladığı egemenliği, yönetmen kendi alanında keşfetmek, çözmek, denemek ve her türlü yeni ölçüyü değerlendirmek zorundadır.

Sonuç olarak başlangıcından bu yana sinema alanında, sözcüğün bütün anlamlarında gerçekten yönetmen, yaratıcı, stilist olan — ya da olmuş — sinemacı sayısı elliyi (1963) zor aşmaktadır. Filmsel dışavurum olanaklarının bulunmasıyla filmsel dilyetisinin temel yapılarının yaratılışını ise aralarından en çok on kişiye borçluyuz.

Bunlara, yapıtları gerçekten kişisel olan bir elli kişiyi daha yaratıcı olarak ekleyebiliriz. Ancak, Eisenstein gibi bir dilyetisi için gerekli olan ilkelerin ve yasaların oluşturulması gerektiğinin bilincinde olan çok az kişi çıkmıştır. Bunun yanı sıra yetenekli olmakla birlikte basmakalıp bir sözdizimi dışında yaptıkları sanatın incelikleri konusunda hiçbir şey bilmeyen pek çoğu yaptıkları iş konusunda düşünce üretebilmekten acizdirler.

Bana bir yazarın, bir ressamın, bir şairin zorunlu olarak kuramcı olamayacakları söylenebilir. Hiç kuşkusuz öyledir. Ancak şu ya da bu şekilde ne yaptığını ve neden yaptığını bilmediğini söyleyebilecek gerçekten büyük bir sanatçıyı henüz tanımıyorum. Çünkü sanat yapıtı kimi zaman olduğu gibi rastlantının kızıysa, o zaman sanatçı rastlantıdır. Sözüm ona yaratıcının bu işte hiçbir rolü yoktur. Uyurgezer olmak bir şey, dahi olmak bir başka şeydir. □

CEVAT ÇAPAN

ÇAĞDAŞ İNGİLİZ ŞİİRİ ANTOLOJİSİ

ADAM YAYINLARI

FOTOĞRAFIN TARİHİNE GİRİŞ

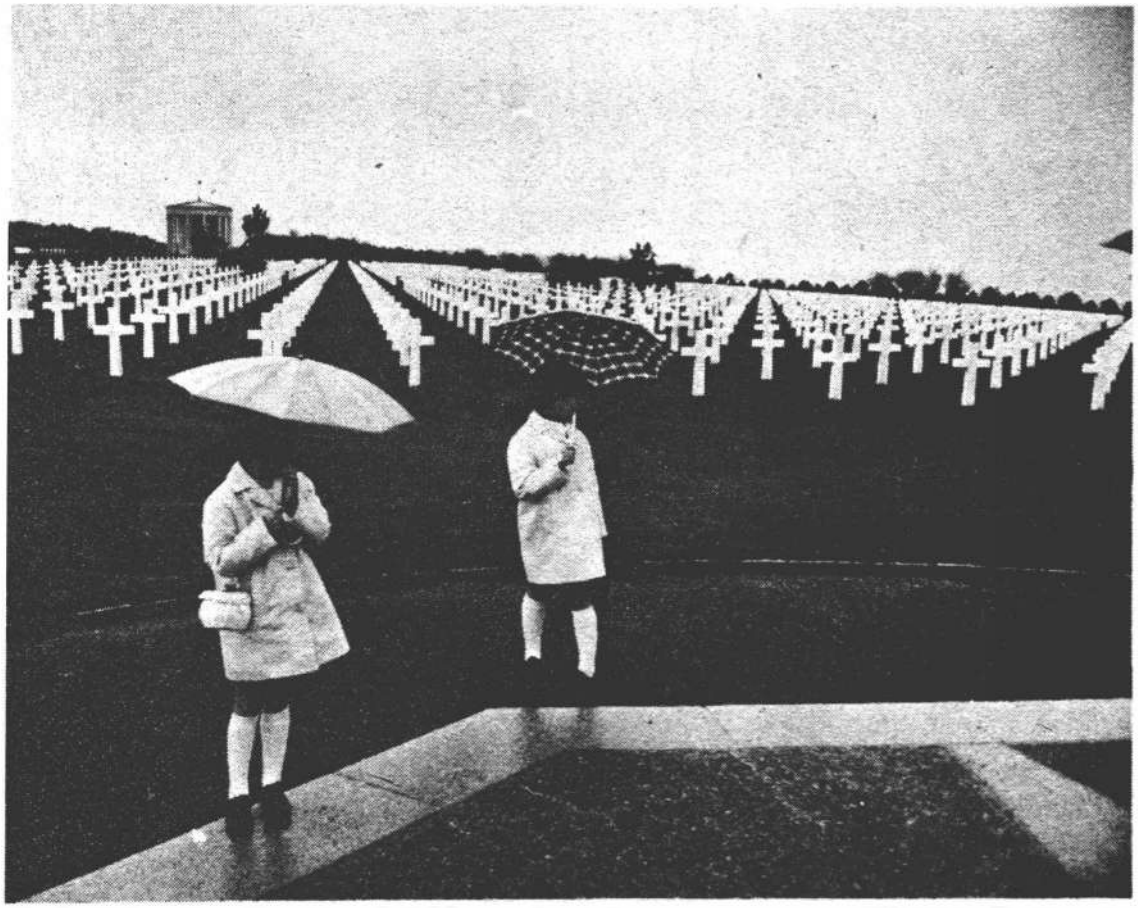
Tahir M. Ceylan

Louis Daguerre'nin fotoğrafı keşfinden bir yüzyıl sonra, artık herhangi bir insanın, fotoğrafa bakmaksızın, onunla ilişki kurmaksızın geçirdiği tek bir gün kalmamış gibiydi. Fotoğraf her yeri donatıyordu, kitap, gazete ve dergi sayfaları, müzelerin duvarları, ilan tahtaları ve daha pek çok yer. 20. yüzyılın ortasında, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra fotoğraf şirketleri kamera ve film pazarını ele geçirmek üzere milyonlarca dolarlık yatırımlara başladılar. 1954'de Amerika'da 17 293 profesyonel fotoğraf stüdyosu vardı ve yine aynı yıl amatör fotoğrafçılar 2 milyarın üzerinde fotoğraf çekmişlerdi.

Bütün bu kargaşanın ve dörtnala gidişin arasında fotoğraf sanatının yeri neydi? Sanatçılar ne yapıyorlardı? Aslına bakılırsa sanki her şey eskiden olduğu gibi gidiyordu. Yeni olan bir şey yok gibiydi.1920-40 arasında ne düzeyde bir çarpıcılık, estetik ve "olduğu gibi" (candid) fotoğraf üretilmişse, hep aynı seviye sürdürülüyor gibiydi. İlk yılların keşifleri neyse onlar değiştirilerek yineleniyordu. Yalnız bir farkla: 1940'lar fotoğrafın kendi içindeki dallanmalarda ilk örneklerini vererek, ilk birikimin tamamlanarak gelindiği yıllardı. Yani artık bundan sonra, her dal, her yönelim kendi büyüğünü bu birikimin üzerinde şekillendirecekti. Gerçekten de böyle oldu. Bir Henri Cartier-Bresson çıktı fotojurnalizmde, kökleri Erich Salomon ve Andre Kertesz'e uzanan ve alanında erişilmesi güç bir büyüklük kuran. (Resim 1, 2) Stüdyoportreciliğinde Arnold Newman ve Philippe Halsman çıktılar, daguerreotype döneminin geleneğini devam ettirerek. Ve portreciliğe psikolojik bir derinlik, teknik bir gelişkinlik eklediler. Newman Atlantik kıyısında büyümüş, babasının çalıştırdığı otelde çok farklı insan tipleriyle karşılaşmış, insanın yüzünden psikolojisini okumaya ve ifade etmeye o günlerden yatkın bir portreciydi. Başlangıçta Miami Üniversitesi'nde okumuş, ressam olma arzusu gütmüş, ancak haftada 16 dolarla bir portre stüdyosunda iş bulduktan sonradır ki fotoğrafa dönmüş ve insan yüzünün ekspresyonist görüntülerini vermiştir.(Resim 3) Sanatını kendisi şöyle tanımlar: "Ben insanın yaşadığı dünyayı içinde bulunduğu durumu yüze yansımış görsel bir fikirle tanımlamak istiyorum."

Cartier-Bresson kadar ünlü bir diğer jurnalist Bill Brandt'dır. Özellikle "çıplak" fotoğraflarıyla ünlenen sanatçının, *Çıplak Manzaraları* en önemli kitabıdır. Brandt güç beğenen, o yüzden zor yaratan bir fotoğrafçıydı. Bazen uzun günler boyunca tek bir fotoğrafı planlar, ve yine onu çekmek için bütün gününü harcardı. Döneminde ülkesinin en ünlü fotoğrafçısı olan Brandt, ilk kitabı *Londra'da Bir Gece*'yi daha 1930'larda yayımlamıştı. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda Enformasyon Bakanlığı'nın hizmetinde çalışmış, yine bu sıralarda *Liliput of London*'ı hazırlamaya koyulmuş, 1930'dan sonraki çalışmalarını da *Işığın Gölgesi* adı altında toplamış, kitabın içinde farklı daldaki çalışmalarını yedi alt bölüm halinde ayırmıştır. İlk kitabı yayımlandığı sıralar yavaş yavaş kendini bir jurnalist olarak görmeye başlar ve portre çekmeye yönelir. Kendi döneminin bütün ünlülerini fotoğraflayan Brandt, sa-

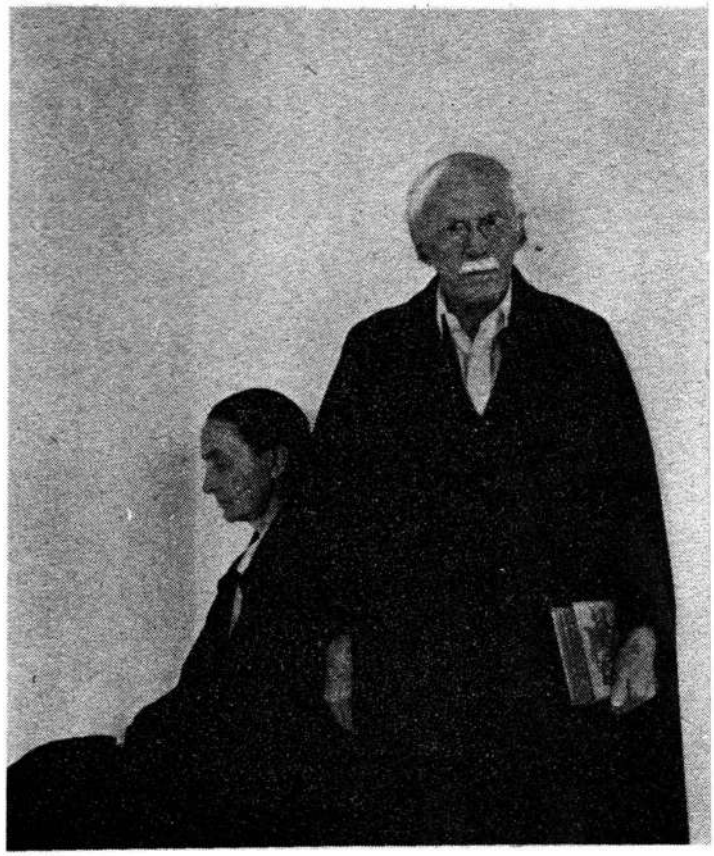
(Resim 1) Göçmen Kampı, Pencap, Hindistan, 1947 Henri Cartier-Bresson



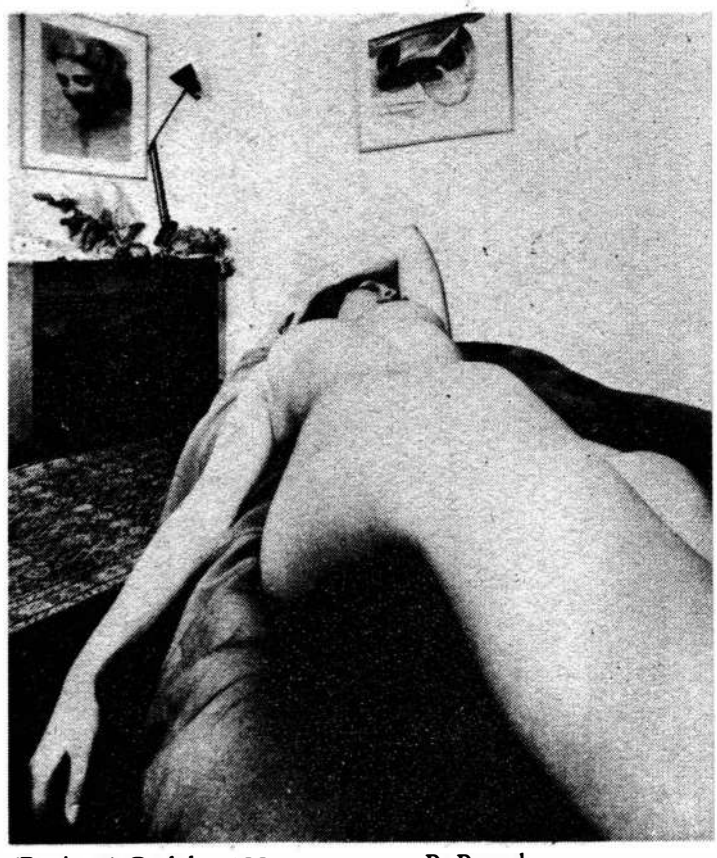
(Resim 2) Amerikan Savaş-Mezarlığı, Normandy, 1968-69 Henri Cartier-Bresson

natçıda olması gereken bir psikolojik derinlikle, fotoğrafını çektiği kişiyle bir duygusal bağ kurar, onun durumunu önceden sezerdi. Sanki akan zaman içinde imgenin hangi anda duracağını bilir, o anı beklerdi. Onunla en fazla paralellik kurulabilecek, fotoğrafları benzetilebilecek sanatçı belki Brassai' dir. Her ikisi de akıp giden hayatın içindeki insanın fotoğraflarını vermişlerdir. Kendi dünyasını yaşayan insanın fotoğrafını. Bu türün dışındaki portrecilerin genellikle yaptıkları, insanı o dünyanın dışına alarak fotoğraflamak olmuştur. Bu, özellikle fotoğrafın ilk dönemlerine ait portrecilerin çalışmalarında daha belirgin olan bir durumdur. Her ikisi de toplumun fazla tanımadığı kesimlerin fotoğrafçısı olmuşlardır. Ama Brandt'ın fotoğraflarındaki kişilerin daha özel bir durumu vardır. Onlar bulundukları konumun hakkettikleri konum olmadığını söyleyen bir ifadeyle bakarlar fotoğrafa ve fotoğrafçı onların bu yargısına katılır. Öte yandan çoğu kez kişiler kameranın dışındadırlar, ondan habersizmiş gibidirler. Gözleri izleyicide değildir. Brandt'ın en önemli özelliği çıplaklığın fotoğrafik felsefesini yapmış olmasıdır belki. İkinci özelliği de insanı, pek çok nesneyi soktuğu fotoğrafın ortasında, ilk bakışta görülebilecek kadar çarpıcı vermiş olmasıdır. Onun fotoğraftaki en güçlü yanına ait bir örnek vermek yerinde olur sanıyorum.(Resim 4)

Fotoğrafın her dalındaki ilerlemeler, kendi aralarındaki karşılıklı ilişkiyide hızlandırarak arttırıyordu. Fotojurnalistlerin çektiği portrelerin magazin dergilerini giderek artan oranda doldurmaya başlaması, portre fotoğrafçılığında da gelişmeleri etkiliyordu. Artık portreler, insan kişiliğini daha derin bir psikolojiyle ifade ettiğinde anlam kazanıyordu, kişinin tarihini verebildikleri kadar anlamlıydılar. Bunun en kolay yolu da şüphesiz kişiyi kendi eylemi içinde vermekti. Bu nedenle Newman bir ressamı yaptığı resimlerle beraber, müzisyeni de piyanosunun başında gö-



(Resim 3) Stieglitz ve O'Keeffe, 1944 A. Newman



(Resim 4) Çıplak, 1955 B. Brandt

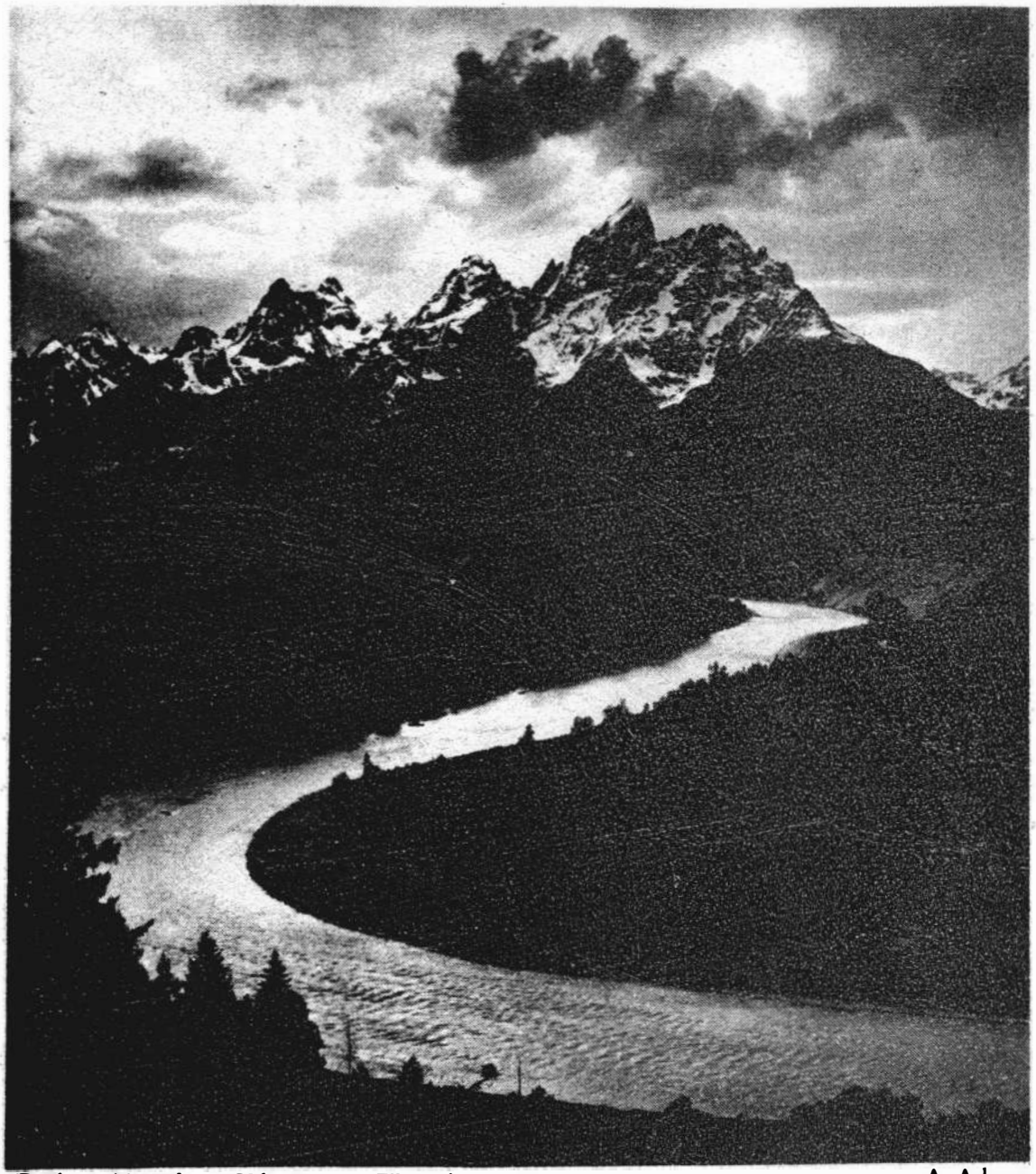
(Resim 5) Kruşçev 1963 Y. Karsh

(Resim 6) Dali ve Kurukafa, 1951 P.Halsman

rüntülemiştir daha çok.

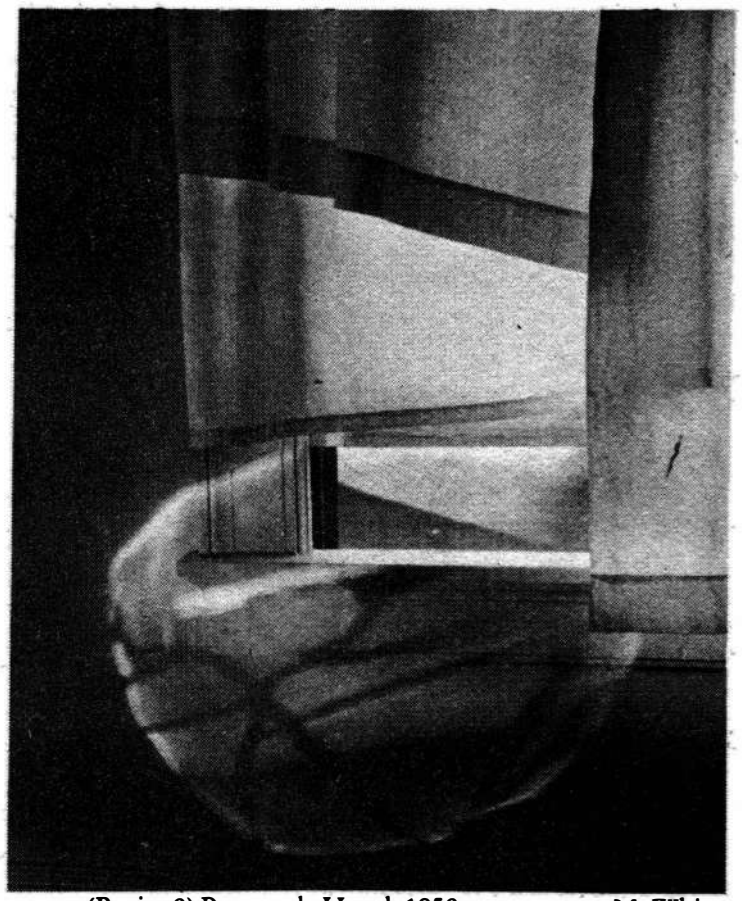
Yousuf Karsh ise Sovyet lideri Nikita Kruşçev'in fotoğrafını onu en iyi tanımlayacak şekilde, Rus geleneğinin vazgeçilmez kürk giysisiyle çekmiştir.(Resim 5) Karsh, Kanadalıdır. Ottawa'da dünyaca ünlü bir portre stüdyosu kurmuş ve döneminin hemen tüm ünlülerinin portrelerini onları en iyi yansıtan şekliyle burada üretmiştir. "Şu ana kadar portre, insanı en iyi ifade eden şekliyle henüz tam olarak yapılamamaktadır, onun kendi tamlığını bulduğu nokta, onun insan yüzünün her bölgesinin kişiliği en iyi verebildiği nokta olacaktır," der. Karsh daha çok bir omuz-yüz portrecisidir ve oturan bir insanın büyüklüğünün ancak onun "iç gücü"nün görüntüye yansıtılmasıyla aktarılabileceğine inanır. Bu tür portreciliğin diğer önemli bir ismi olan Philippe Halsman, sadece ünlü ressam Salvador Dali'nin fotoğraflarında çizgisinin dışına taşmış, bu resimde gerçeküstücülüğün en yetkin örneklerini vermiş, çektiği 36 fotoğrafta Dali'yi gerçeküstü bir bakışla tanımlamaya çalışmıştır.(Resim 6)

1940'lardan sonraki fotoğraf, sanatçının her şeyden daha fazla kendi katılımıyla oluşmaktaydı. Yani nesnenin nasıl olduğu değil, sanatçının onu nasıl gördüğü önemliydi. Karsh'ın, Churchill'in fotoğrafını çekerken ağzından purosunu çekip alması bunun en somut örneği olsa gerek. Böylesi bir çizgi aslında Bill Brandt'ın dökümanter fotoğraflarında entrospektif(içedönük) bir bakış kullanmasıyla açılmıştır. 1930'ların fotoğrafları birer "olduğu gibi" fotoğraf dönemiydi ve fotoğrafta eylemin metaforlaştığı bu yıllar, karşı olmaya ait sloganlar söylüyor ve kendini bir mesaj iletmekte zorunlu hissediyordu. Bu yüzden fotoğraf kendini aşan amaçlarla tanımlanmaya başlanmıştı. Daha sonraları 1940'lar grubunun en önemli temsilcilerinden olacak olan Edward Weston ve Ansel Adams 1930'larda f/64 adıyla bir grup kurmuşlardı. Grup başlangıçta kendini "Dünya-



(Resim 7) Tetonlar ve Yılan Irmağı, Wyoming, 1941 A. Adams

yı kameranın gördüğü gözle görmek ve entrospektif fotoğrafın antitezi olmak" biçiminde tanımlamıştı.(Resim 7) Fakat grup üyeleri daha sonraları oldukça soyut ve giderek mistik terimlerle konuşmaya başladılar. 1948'de Adams fotoğrafı "sevginin ve keşfetmenin bir aracı" olarak tanımlar. Ona göre fotoğraf, "nesnelerin yüzündeki örtüyü kaldırıp atan, hayatın, insanlığın ve nesnede yaşayan her şeyin ne olduğuna ait bilgiyi veren şeydir." Minor White ondan bir adım daha ileriye giderek bu mistik yolculuğu daha da hızlandırmıştır. White'a göre: "Nesnenin kamera aracılığı ile kendi kendini keşfi söz konusudur fotoğrafta". Minor White *Aynalar, Bildiriler ve Belirlemeler* adını taşıyan kitabında "önemli olanın belirli bir durumdan belirsiz bir konuma doğru yürümek olduğunu, her nesnenin fotoğrafta kendini, fotoğrafçının bilincindeki bulanıklığı yansıtırcasına belirsizleştirip, metaforize etmesi gerektiğini söyler."(Resim 8) Şüphesiz f/64'le başlayan çizgi, fotoğrafın anlamının çoğaltıldığı, derinleştirildiği bir süreçtir. Ancak mistik bir noktada varlığını



(Resim 8) Pencerede Hayal, 1958, M. White

(Resim 9) Colette, 1951 Irving Penn

sürdürmeye çalışması, fotoğrafı bu gruba küstüren neden olmuştur.

Bu dönemde adları anılması gereken son iki fotoğrafçı, Ernst Haas ve Irving Penn'dir. Haas renkleri bir ressam ustalığıyla kullanmaya alışmış, fotoğrafçıyı bir tür "görsel şair" olarak bilen ve fotoğrafın bir reprodüksiyon değil bir transformasyon olduğunu söyleyen kişidir. Fotoğrafa 1940'lı yıllarda başlayan Penn ise endüstri toplumunun ürünlerini(otomobil v.b.) görüntülemeye alışmış, gerçeği paradoks ve ambivalan bir tutum içinde yansıtmıştır, portrelerinde ise kişilerin yüzüne yoğun bir konsantrasyon işlemiştir. (Resim 9)

Fotoğraf, 1940-1960 arası dönemde kendi önüne psikolojik gerçekliğin araştırılması gibi bir sorun koymuştur. Bu sorun, bireyin endüstriyel toplum içinde karşılaştığı yalnızlık ve giderek artan çelişkilerinden köken alır. Fotoğraf bu dönemde insana ait eylemiyle, kendi sorununu insanın sorunu olarak tespit etmiş ve psikolojik bir yönelime girmiştir. Ancak insanın, daha genel anlamda da nesnenin kendi derinliğine ait keşfi onu alışılagelmiş çıplak göz görüntüsünden uzaklaştırarak mümkün olabilir.

İki savaş arası fotoğraf, insanın doğayla çelişkilerinin yoğun olduğu bir döneme rastlar. Onun için de bu dönemin fotoğrafçısı kendi içindeki değil, çevreyle kendisi arasındaki çelişkileri göğüslemeye dönüktür. Bu da ister istemez her fotoğrafçı için doğa-insan çelişkisinde, insanın durumunun iyileştirilmesine dönük bir tekrara dönüşür. Bu bir tekrardır, çünkü fotoğrafçının kendi içindeki çelişkinin özgünlüğünü yaşatmaz. Herkes için aynı ve bir olan doğanın çelişkisini ve oradan kalkan bir mesajı taşır. Bu belgeci nitelikli fotoğrafa göre sorun ortaktır. O yüzden de bir beraberliğe ve bir eyleme dönüktür.

1940'lardan sonra gelişen çizgisiyle bugünün fotoğrafı, (bugünün fotoğrafının başat çizgisi) nesnenin ve fotoğ-

Ali Asker Barut

GÜNEŞ KÖRLÜKTÜR

Geceliğini giyiyor gece
doruklara tırmanırken ay
ton balığı renginde

iskelenin yakınlarında
yarı yatık sandal
iki yanına düşmüş kürekleriyle
gidip gidip gömülüyor
araba tekerleğinin yuvarlağına
ilerde
dikkat ışığı çakıyor
kırmızı fener
sağlıklı gelip geçiyor
tanker şilep vapur
deniz mutludur

kıyı ıssız
şu sandala sığınmalıyım
yıldızlar her günkünden daha küçük
elektrik direklerinin göğü
yaylıma tuttuğu bu yerde
bir tek yıldız aralarında yalnız
portakal ağacının en iri portakalı görünümünde
yanıyor bütün gece

oysa gündüzleri de orda
yanıyor yuvarlanıyorlar tek tek
ama kördür bakış
yukarı doğru ne kadar çok açsak
püskürtüyor çıplak gözleri güneş

---

rafçının kendisinin "arı" gerçekliğine yöneliktir. Bu ise paradoks gibi görünse de nesnenin soyutlanmasını ve işlevinden arındırılmasını zorunlu kılar. Çünkü nesnenin "arı"lığını bozan şeyin, insanın ona, kendine yararlılık yönünde bir anlam yüklemesinden kaynaklandığına inanılır. Bu nesneyi kendi gerçekliğinden alıp insana hizmet işlevine indirger. Artık her nesne insanın hizmetine gireceği günü bekler. Nesnenin bu düzlemden kurtarılması, onun insana ait gerçeklikten soyutlanmasıyla mümkündür. Gerçeküstücü fotoğraf, dünün ve bugünün örneklerinde görüldüğü gibi, bunu yapmaya çalışmıştır. □

KURT WEILL
BERLİN'DEN BROADWAY'E

Charles Osborne

İlk çalışmaları çalgı müziği alanında olmasına karşın, Kurt Weill kendisini hep tiyatro için müzik yapan bir besteci, bir opera bestecisi olarak gördü. Bununla birlikte, çağdaş bir dille yazılmış tek perdelik ilk operaları geleneksel yapıdaydı, çünkü bu parçalar normal orkestraya göre düzenlenmiş, geleneksel sahnelemeye uygun olmaları amaçlanmıştı. Ama Weill çağını, kendi kenti olarak benimsediği Berlin'i (Dessau'da yaşayan Yahudi bir aileden geliyordu) yansıtacak bir sanatın, günün usu dışlayan pop müziği ile çoğunlukla ciddi müzik olarak adlandırılan kısır entelektüalizmi arasındaki boşluğu kapatacak bir sanatın özlemini duyuyordu. "Geleceğe kalmak umurumda bile değil, ben bugün için yazmak istiyorum," demesi de bu özlemin dile getirilmesiydi aslında. Gene bu özlem içinde, onun müzikte gerçekleştirmek istediklerini şiirde gerçekleştirmek isteyen Bertolt Brecht ile birlikte çalışmaya başladı.

Çok daha sonraları, Weill şunları yazmıştır:

"1920'lerde genç bir besteci için müzikli tiyatro demek kuşkusuz opera demekti. Dolayısıyla, ben de kısa zaman aralarıyla üç opera parçası yazdım; bu yapıtlar 1926 ile 1928 yılları arasında Almanya'da çeşitli operalarda sahnelendi. Ama çok geçmeden şunun farkına vardım: operaevi, opera sanatçıları ve operayı izleyen kitlenin özel gereksinimleri beni modern tiyatronun bazı öğelerinden vazgeçmeye zorlamıştı; drama ile müziği, konuşulan söz, şarkı ve hareketi kaynaştıran özel bir müzikli tiyatro türünü düşlemeye başlamam da gene aynı zamana rastladı."

Brecht ile Weill işbirliğinin ilk ürünü *Küçük Mahagonny,* (Der Kleine Mahagonny) coşkuları, tutumları Berlin kentininkine çok benzeyen bir söylensel kenti anlatan şarkılı bir skeçti. *Küçük Mahagonny* kısa sürede büyük bir başarıya ulaştı. Bu çarpıcı çalışmayla, Brecht ile Weill operayı halka götürmeyi başarmışlardı; geçmişin operasını değil, yaşadıkları çağın Berlin'ini yansıtan bir müzikli tiyatroyu. Weill'ın karısı, Viyana'lı opera sanatçısı Lotte Lenya, aynı zamanda hem güzel, hem banal popüler melodinin yarı alaycı kullanımıyla neredeyse kötücül bir biçimde anlamı vurgulanan "Denn wie man sich bettet, so liegt man"ı (Yattığı Yerde Kalır İnsan) söylediğinde izleyicisi iletilen bildiriyi algılamıştı.

Bu dönemin Berlin'i yoğun karşıtlıkların yaşandığı bir kentti. Weimar Cumhuriyeti can çekişmekteydi; daha o zamandan Bavaria'da rahatsız edici bir yaygınlığa erişmiş bulunan Nazi Partisi kentin yoksul bölgelerindeki halkı eyleme geçmek üzere kışkırtıyordu; enflasyon doruk noktasındaydı; siyasal çalkalanma ile sanatsal

etkinlikler el ele gidiyordu. Brecht ile Weill, *Mahagonny* skeçinde tüm bunları sahneye koymuşlardı. Bir Berlin eleştirmeni yapıtla ilgili olarak şunları yazdı: "Zeki izleyiciler birden karşılarında yeni bir şeyin olduğunu ayrımsadılar, bugünün belki de bu yüzyılın katışıksız bir anlatımı." Şimdi, Brecht ve Weill sahne için ilk uzun çalışmalarını yaratmaya hazırdılar. Görünüşte John Gay'in *Dilencinin Operası* (Berger's Opera) adlı yapıtının bir uyarlaması olan *Üç Kuruşluk Opera* (Die Dreigroschenoper) parlak, ancak biraz erken bir Weimar Cumhuriyeti otopsisine dönüşmede, Gay'i yalnızca bir çıkış noktası olarak kullandı.

Kurt Weill'in sanatını dar kapsamlı bir sanat olarak değerlendirmek yanlış olur. Nasıl George Grosz'un Berlin karikatürleri genelde Batı toplumunu alaya alırsa, *Üç Kuruşluk Opera* da Berlin ya da Münih'le ilgili olduğu kadar New York ya da Londra'yla da ilgili bir şeyler anlatır.

Brecht ile Weill'ın bir sonraki çalışmalarının adı İngilizce *Happy End*'di (Mutlu Son) ve Kafka'nın *Amerika*'sı gibi hem söylensel, hem de gerçek Amerika'da geçiyordu. Gerek Kafka'nın, gerekse Brecht ile Weill'ın duygusal gerçekliği çok açık olmasına karşın, bu Amerika coğrafyanın değil, usun öngördüğü bir Amerika'ydı. *Happy End* Amerikan gangsterleri ile onların sevgililerini anlatan bir öykü olabilirdi, ama Berlin izleyicisi yapıtın kendisiyle olan bağıntısını hemen anladı.

Brecht ile Weill'ın ortak çalışmaları sürdü. *Mahagonny, Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü* (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny) adı ile uzun bir operaya dönüştürüldü ve Berlin'de sergilendiğinde büyük bir başarı kazandı. İki çalışma arkadaşı, kendi yaratıları olan yeni ve popüler opera biçemini sahnelerden uzağa, okullara, üniversitelere taşıdılar. Okullarda sahnelenmek üzere, iki perdelik bir opera olan *Evet Diyen*'i (Der Jasager) yazdılar: *Evet Diyen* eski bir Japon Noh oyunundan alınmıştı; bu çalışmalarıyla gene yeni bir türü, eğitimsel operayı yaratmış oldular; bu tür, Hindemith, Fortner ve öteki Alman bestecilerince benimsendi, çok daha sonraları Carl Orff da bu besteciler arasına katıldı. Benjamin Britten'in *Gelin Bir Opera Yapalım*'ı (Let's Make an Opera) ile *Noye's Fludde*'si bile *Evet Diyen*'in izinden giden operalardır. Weill, 1930 yılında bir Alman dergisinde okul operası ile ilgili olarak şunları yazmıştır:

"Bugün, konser, tiyatro ve radyo gibi eski olanakların yanı sıra, müzik yaratıları için iki yeni olanak daha doğmuştur: işçi koroları ve okullar. Bu yeni olanaklar için geniş çapta yeni yapıtlar üretmek bizim açımızdan kazançlı bir görevdir, ancak bu yapıtlar sahne ile orkestra kullanımında öyle bir kısıtlamaya gitmelidirler ki, söz konusu yapıtların amaçlandıkları topluluklarca sunulmasında engeller ortaya çıkmasın. Bu nedenle, *Evet Diyen*'i tüm bölümleri — koro, orkestra ve solo sesler — öğrencilerce icra edilebilecek bir biçimde kurdum, öğrencilerin sahne dekoru ile giysi tasarımını yapabilecek düzeyde olduklarına inanıyorum. *Evet Diyen*'i bir okul orkestrasının becerilerini göz önünde bulundurarak yazdım."

Evet Diyen gerek öğrenci toplulukları, gerekse profesyonel sanatçıların yorumuyla büyük bir başarı elde etmesine karşın, ya da böyle bir başarı elde ettiği için, Nazi Partisi yapıtın şiirsel simgeciliğinde tehlikeli siyasal görüler bulunduğunu açıkladı ve oyunun yasaklanmasını sağladı. Bu olay 1931'de oluyordu ve Hitler henüz iktidara gelmemişti. Ancak siyasal gerginlik Berlin'de bir dönüm noktasına ulaşmaktaydı. Nazi gösterileri artıyor, Yahudilerin sokaklarda dövülmeleri, Yahudi olmayanlarca izleniyordu — kimi serinkanlı bir biçimde, kimi tiksinerek,

ama sonuçta edilgen bir tutum içinde izliyordu olanları. İkisi de kesinlikle Nazi karşıtı olmakla birlikte, Brecht ile Weill'ın siyasal görüşlerinde ayrıldıkları noktalar vardı, kısa süre sonra sanat ortaklıkları da sona erecekti. Bu ortaklığın son ürünlerinden biri, sahne için değil, konserde icra edilmek üzere yazılmış bir parçaydı, yapıt *Berlin Requiem* adını taşıyan bir kantataydı. Kantatanın başlığı, belki şairin de, bestecinin de ayrımsadığından çok daha fazla, olacakları bildirir nitelikteydi. Çok geçmeden Berlin, tarihinin en karanlık dönemine girmekle kalmayacak, iki sanatçı da kentten ayrılmaya zorlanacaktı. *Berlin Requiem,* kentle yapılan son derece dokunaklı bir vedalaşmayı dile getirir, bir dizi şiir biçiminde yazılan bu kantatanın en güzel şiirlerinden biri "Boğulan Bir Kız Üzerine"dir. (Vom ertrunkenen Mädchen). Şiir şöyle başlar:

Boğulmasıyla birlikte akıp gitti kız,
İnce sulardan büyük ırmağa.
Garip bir ışıkla aydınlandı gökyüzü
Sevgiyle izlermiş gibi cesedi.

Yosunlar sarıldı bedenine
Öyle ki gittikçe ağırlaştı ağırlaştı;
Balıklar ilgisiz yüzdü bacaklarının arasında,
Hem bitkiler, hem canlılar engelledi son yolculuğunu.

1933'de Hitler iktidara geldi. Tutuklanma tehlikesi içinde olanlardan kaçabilenler Almanya'dan kaçtılar. Bunlar arasında ülkenin en seçkin adlarından bazıları da vardı: Otto Klemperer,Bruno Walter,Bertolt Brecht, Kurt Weill. Weill ile Lotte Lenya, Reichstag'ın yakıldığı gün Almanya'dan ayrıldılar. Ceplerinde beş kuruş olmadan Paris'e geldiler, Kurt Weill çalışmalarını yeniden düzene koymaya çalışırken, birkaç ay Weill'ın Paris'li hayranlarının konukseverliği ile yaşadılar. Brecht de Paris'teydi, iki sanatçı birlikte yaptıkları en son çalışmayı, bale ile operayı birleştiren *Yedi Ölümcül Günah*'ı (Die sieben Todsünden) tamamladılar. Yıllarca önce, yirmi bir yaşındayken, Weill bir senfoni yazmıştı. Bu kez Paris'de, aristokrat bir sanat koruyucusu olan Prenses Edmond de Polignac, ki aralarında Stravinski'nin *Renard*'ı ile Satie'nin *Sokrates*'inin de bulunduğu yirminci yüzyıl müziğinin önemli bazı yapıtlarını da onun cömertliğine borçluyuz, Weill'ı ikinci bir senfoni yazmakla görevlendirdi. Weill, 1933 yılının yaz ve sonbahar aylarında, Paris'in dışındaki bir köyde senfonisini bitirdi; senfoni ilk olarak 1934 yılında Amsterdam'da Bruno Walter yönetiminde çalındı. Provalar sırasında besteci, Amsterdam'dan karısına şöyle yazıyordu: "Öncelikle şunu belirtmeliyim. Prova harikaydı. Walter'ın yönetimi olağanüstü, tüm çalışanlar da gerçekten coşkuyla yapıyorlar işlerini, özellikle tüm orkestra. Parça güzel bir parça ve ses harika."

Harika olsa da, olmasa da senfoni çok az ilgi gördü ve otuz yılı aşkın süreyle metni basılmadı, başka bir yerde de çalınmadı. Geçinmek için gerekli paranın nasıl kazanılacağı sorunu en önemli sorundu Weill için. Kuşkusuz, Almanya'da Weill'ın müziği yasaklanmıştı, Gestapo, Weill'ın yayımcısının bürolarına baskın yapmış, nota metinlerinin tümünü yok ettiği gibi, yeni kopyaların basılabileceği bütün dizgi kalıplarını da ortadan kaldırmıştı. Nazilerin Nuremberg'deki "Yoz Sanat Müzesi"nde, odalardan biri bütünüyle Kurt Weill'ın yapıtlarını sergilemeye ayrılmıştı. Sergilenenler arasında bir de sürekli olarak *Üç Kuruşluk Opera*'dan parçalar çalan bir gramofon vardı. Ama müzenin bu bölümü büyük bir popülerlik kazandı ve kısa süre içinde kapatıldı.

Paris'de, Kurt Weill Fransız müzikli tiyatrosunun gereksinimlerine ayak uydurmak zorunda olduğunu fark etti. Birlikte çalışacağı bir iş arkadaşı, oyun yazarı Jacques Deval'ı buldu ve birlikte müzikli bir oyun olan *Marie Galante*'ı yaptılar. Weill, müzik açısından zayıf olmalarına karşın, yapı ve karakter olarak su götürmez bir biçimde Fransız kimliği taşıyan *Marie Galante* şarkılarını bestelemekle çok yönlü sanatçı kişiliğini kanıtladı.

Kurt Weill'ın Paris'de geçirdiği iki yıl, birçok yönden tüm yaşamının en güç yılları oldu. Sanatsal değeri olmayan Fransız hafif müziği parçaları yazmak Weill'ın sorununa çözüm değildi. Bir müzisyen olarak Weill'ın kökleri Avusturya-Alman geleneğindeydi. Ama bir bölümü Weill'ı dışlamak isteyen bir müzik dünyasıydı bu. Weill'ın müzik alanında hayranlık duyduğu bestecilerden biri Gustav Mahler'di. Mahler'in Dokuzuncu Senfoni'si ile ilgili olarak şunları yazmıştı:

"Bu büyük sanatçının yaratıcılıkta vardığı düzey, bu senfoniyle kendisini aşan bir noktaya ulaşmıştır. Bir yandan ölümle ilgili önsezisinde, önbilisel bakışı çok uzak ülkeleri kuşatırken, öte yandan geçmişi sorgulayışı ile boyun eğmeyi çok aşan bir yaşam dolu güzelliği, bir sonsuz dinginliği bulgular ve içimizde bizi tutsak eden bir taşkın duyguyu esinler."

Ama besteci Dallapiccola, Mahler'in sanatının izinde yürüyen Webern'in, daha Weill'ın adından söz edilmesiyle patladığını belirtiyor. "Weill'ın hangi yapıtında," diye sorar Webern, Dallapiccola'ya, "Weill'ın hangi yapıtında bizim büyük Avusturya-Alman geleneğiyle ilgili bir şey bulabilirsiniz? Schubert, Brahms, Wolf, Mahler, Schoenberg, Berg ve Webern gibi sanatçıların ortaya koyduğu gelenekle ilgili?"

Weill, Schoenberg için şunları söyler: "Schoenberg'in karşıtları bile, onun çağdaş müzikteki en katışıksız, en soylu sanatçı, en güçlü beyin olduğunu kabul etmek zorundadırlar." Schoenberg'in Weill hakkındaki görüşü ise pek övücü sayılamaz: "Franz Lehar'a, evet. Weill'a, hayır. Dünyada, hiçbir nitelik bulmadığım tek müzik onun yaptığı müziktir."

Daha anlaşılır nedenlerle, resmi Alman eleştirisi de Weill'ı küçümsemiş, dışlamıştır. 1936'da Hitler Almanya'sında bir eleştirmen şöyle yazar: "Weill gibi birinin değersiz kabare yeteneğine, bir biçem yaratmasını sağlayacak denli önem veren coşkulu ortam, hâlâ yeterince canlılığını korumaktadır belleklerimizde." Bir başka Nazi müzik eleştirmeni de şunları yazar: "Bu bestecinin adı, sanatımızın korkunç bir yozlaşmaya uğradığı döneme ayrılmaz bağlarla bağlıdır."

Weill, Hindemith ile Stravinski'ye de hayranlık duymuş, onlar da Weill'ın bu hayranlığını, aynı biçimde ona duydukları hayranlıkla yanıtlamışlardır. Weill'ın ölümünden uzunca bir süre sonra, Hindemith sanatçıyla ilgili bir soruya şu yanıtı vermiştir: "Weill önemsiz bir besteci mi? Hayır, sanatının doruğuna ulaştığı yapıtlarında eksiksiz bir bestecidir." Weill ile Paris yılları sırasında tanışmış olan Stravinski de özellikle *Mahagonny* ile *Evet Diyen*'den sevgiyle söz etmiştir. Ancak bir iki çağdaş bestecinin hayranlığı, Kurt Weill'ın Paris'deki kariyerini ileri götürmesine pek bir katkıda bulunamazdı. *Bir İneğe Krallığım* (My Kingdom for a Cow) adlı bir gösterinin müziğini bestelediği Londra'da kısa süre kaldıktan sonra, Weill ile Lenya Amerika'ya gittiler. Weill, Max Reinhardt'ın yapımcılığını üstlendiği bir müzikli oyuna müzik yazmak üzere Amerika'ya davet edilmişti. Weill bunun üzerinde çalışırken, bir yandan da birlikte çalışmak üzere Brecht'in yerini alacak bir Amerikan yazarı aramaya başladı. Sosyalist bir tiyatro topluluğu olan Group Theatre of New York aracılığıyla oyun yazarı Paul Green ile tanıştı. Birlikte, savaş karşıtı bir hiciv olan *Johnny Johnson*'ı gerçekleştirdiler. *Johnny*

Metin Göz

§§§§§

anılardan ardakalan nedir ki, tersyüz edilmiş
baykuş ötüşleri
huysuz bir kemandan ıssız bir orkestra
ötevurumcu bir kuyumcudan kalan nedir ki, suyu tükenmiş
yahut tersine su yürümüş bir kara taş
bir trenboyu uzaklıktaki çocukların yakıcı tadıyla yıkanan, büzülmüş
bir masalın kuytusunda uyuyakalmış ve kirlenmiş sonra
bir kara baş

Her yeni renk eski renkleri tümüyle silmiyor. Son nokta gelip çattığında alı al moru mor cebelleşme.
gidip mutfağa çay demleyiş, zıkkımlanış

ama ben bir parçayım
bütünüme varırım varamam
dünya görür görmez beni

oyuncak bir geminin batışına ağıt yakmak nedir ki, bütün harfleri gümüş
bir sessizlikten başka
nedir ki ölü atlardan topluca düşüş
ve kollektif aşkın sözlükçesinde yer almayan kış

boyunlarına kolye diye şiir takılmamış şehirler nedir ki
hadımlar, haremağaları, kadınefendiler
bakır çalgını gölgeler, yoksul aşklar, küskün bir ardıç

Johnson 1936 yılında Group Theatre tarafından sahneye kondu. Weill'ın müziği Avrupalı kimliğini koruyordu. Bu, yaratılmasına katkıda bulunduğu siyasal ve toplumsal müzikli tiyatro türüydü ve bir süre için Weill, Berlin'de seçtiği yolu Amerika'da da sürdürebileceğini düşündü.

Weill, bütünüyle bir siyasal besteci olarak nitelendirilmekten son derece mutluydu. "Müzik," diyordu, "yalnız insan duygularını anlatabilir. Bu duygular ise, çoğu zaman bir dönemin siyasal eğilimlerinden kaynaklanır. Ama şöyle ya da böyle bir değeri olan hiçbir müzik parçası salt siyasal temel üzerinde yazılamaz. Adaletsizliğe karşı bir savaşımı dile getirdiği için Beethoven'in *Fidelio*'sunu siyasal buluyorsanız, benim müziğim de siyasal demektir. Ama bilemiyorum."

Franklin Roosevelt ile Yeni Düzen (New Deal) Amerika'sında, Weill daha rahat bir nefes aldı. Berlin'de, kurumlaşmış burjuva tiyatrosu için müzik yapmayı hiçbir zaman düşünemezdi. Ama New York'da, Broadway'ın çekiciliğini anlamaya

umarsız gömütlükler, kırık künkler
şehirler, dank ediş kafama

ama ben bir sokağım
semtime varırım varamam
şehir görür görmez beni

Her çiçek bir başka çiçeği tümüyle örtmüyor. Son bakış gelip çarptığında bir tuhaf körleşme.
gidip pencereleri kapatış

ama ben bir tabloyum
sınırıma varırım varamam
ressam görür görmez beni

yağmur damları balkonları yıkarmış, balkonlarda öteberiyi
eski avlu korkunç sahicilikte bir masalmış
ve yanlışmış avlanmamak metruk bir ilginin radarına
oysa yağmur da susarmış masal da
balkonlarda damlarda
yağmur bu masalı anlatırsa çünkü yalnızlıklar azarmış

Her kaçkın Genet gibi olmuyor. Puşkin hayata karşı kuşkusunu silmiyor. sa da, bir kitap göğe ağdığında nasıl da dikleşme.
gidip kitap odasına kanayış, haykırış

ama ben bir insanım
gerektiğinde ağlarım
öteki görür görmez beni

---

başladı ve bir süre için bu çekiciliğe kendini kaptırdı. Weill'ın ikinci Amerikan tiyatro ürünü, bir müzikaldi. Maxwell Anderson'ın metnini ve şarkı sözlerini yazdığı, Joshua Logan'ın yapımcılığını üstlendiği bu müzikal, benzerlerinin üzerinde bir müzikaldi kuşkusuz, ama gene de bir Broadway gösterisiydi. Müzikal, *New York'lunun Tatili* (Knickerbocker Holiday) adını taşıyordu.

Bir sonraki müzikali ile Weill Broadway'in çekiciliğinden kurtulmuşa benziyordu. *Karanlıktaki Kadın* (Lady in the Dark) müzikalinin metnini Moss Hart, şarkı sözlerini de Ira Gershwin yazmıştı. Müzikalin baş kişisi, gösterişli bir derginin editörlüğünü yapan, sinir hastası bir meslek kadınıydı ve psikanaliz tedavisi görüyordu. Bu rolü, zamanın en popüler Broadway yıldızlarından Gertrude Lawrence oynadı.

Karanlıktaki Kadın, Broadway diliyle tam bir *hit* (başarı) oldu. Variety dergisi müzikali şu sözlerle değerlendirdi: "Bu ya da başka herhangi bir sezonda

tiyatronun sunacağı en olağanüstü akşamlardan biri... bir gösteri şöleni, büyük bir performans, oyunun yıldızı Gertrude Lawrence'ın büyük oyunu ve büyük bir başarı." Kurt Weill Amerika'nın aranılan müzikal bestecisi olmuştu ve herhalde Berlin günleri oldukça uzaklarda kalmıştı onun için. Weill'ın besteleri, kişiyi derinden etkileyen niteliğini yitirmişti, orkestra düzenlemesi normal Amerikan tiyatro orkestrasına göreydi; ses olarak *Mahagonny*'ninkinden daha geniş, daha geleneksel. Bir sonraki Broadway gösterisinde Weill başarının doruklarına ve müzisyenliğin derinliklerine ulaşacaktı. Bu müzikalde de, birlikte çalıştığı kişiler çok seçkin kişilerdi. Müzikalin metnini S.J.Perelman ile Ogden Nash yazdılar, Elia Kazan yönetti. *Venüs'ün Bir Dokunuşu* (One Touch of Venüs) 1943 yılında sahneye kondu, büyük bir coşkuyla karşılandı ve Mary Martin ile Kenny Baker'ı yıldızlığa yükseltti.

Gene de bu "gösteri işi" yıllarında, Kurt Weill yazmak istediği müzik türünü hiçbir zaman gözden uzak tutmadı. Yeni izleyici kitlesi üzerine bilgi edinmek, bu kitleye en iyi nasıl yaklaşılacağını anlamak için *Karanlıktaki Kadın, New York'lunun Tatili* ve *Venüs'ün Bir Dokunuşu* gibi gösterilerden yararlandı. Besteciliğe atıldığı ilk yıllardan bu yana, kendine özgü bir yaklaşımla sürekli olarak müzikli tiyatroda kullanılacak biçimle ilgili sorunları çözmeye çalışmıştı, meslek yaşamı boyunca bu sorunlara çok değişik açılardan yaklaştı. Weill'ın kendisinin de söylediği gibi, ilk başarılarından biri, zamanının müzikli tiyatroyla ilgilenen belli başlı oyun yazarlarıyla birlikte çalışmış olmasıydı. "Birlikte çalıştığım yazarların listesi," demişti Weill, "değişik ülkelerin seçkin çağdaş oyun yazarlarını bir araya getiriyor: Almanya'da Kaiser ile Brecht, Fransa'da Jacques Deval, Amerika'da Franz Werfol, Paul Green, Maxwell Anderson ve Moss Hart."

Bu Broadway gösterilerinde, özellikle *Karanlıktaki Kadın*'da, Weill'ın müziği oyunların bütünleyici bir öğesi durumuna getirmeye çalıştığı doğrudur. Bu çalışmalarının ardından, 1947'de Weill "gerçek bir Broadway operası" yapmak zamanının gelmiş olduğunu düşündü: ne olursa olsun, amacı düzenli bir eğlence sunmaktı. Elmer Rice'ın ünlü oyunu *Sokak Sahnesi*'nde (Street Scene) yetkin konuyu bulmuş olduğuna karar vererek, oyunu müziğe uyarlamaya koyuldu. Amerika'ya geldiği ilk günden beri, bir Amerikan operası yaratmayı düşlediğini söylüyordu Weill:

"Benim ilk Broadway gösterim *Johnny Johnson*, Avrupa'da denemiş olduğum formülün bir devamıydı hâlâ. Ama bu gösteri aracılığıyla, Broadway ve Broadway izleyicisi hakkında çok şey öğrendim. Öncü çalışmalar yapılmış olmasına karşın, opera ile müzikal güldürü arasında geniş kullanılmamış bir alan olduğunu gördüm. Büyük bir müzik duyarlığı, büyük bir duygu kapasitesi olan oldukça alıcı bir izleyici kitlesinin olduğunu gördüm. Tutku dolu, çalışmaya istekli, büyük oyunculuk yeteneği olan, ama yeteneklerini ortaya koyacak olanakların yokluğundan düşkırıklığına uğramış zengin bir genç şarkıcılar topluluğunun olduğunu da gördüm. Durumu inceledikçe, bu malzemeden Amerikan operası gibi bir şeye dönüşebilecek bir müzikli tiyatroyu geliştirme olanağının bulunduğuna olan inancım arttı. Ama aynı zamanda, böyle bir geliştirimin ancak Broadway'de gerçekleştirilebileceğine karar verdim. Çünkü Broadway Amerika'da yaşayan tiyatroyu temsil ediyor, bir Amerikan operası da, benim düşündüğüm biçimiyle, yaşayan tiyatronun bir parçası olmalıdır. Opera yapan öteki ülkelerin ürünleri gibi, Amerikan operası da geniş izleyici kitlelerine seslenmelidir. Bu opera 'iyi bir gösteri'nin tüm özelliklerini kendinde taşımalıdır."

Biçim olarak, alışılmış Broadway gösterilerinden çok daha fazla operaya yakın

olan *Sokak Sahnesi,* sunulduğu izleyici kitlesince büyük bir coşkuyla karşılandı ve uzun süre gösterimde kaldı. Benimsediği ülkesi Amerika'da Kurt Weill kırk beş yaşlarında, bir besteci olarak yetkin sesini bulmuştu. O günlerde Weill da böyle düşünüyordu kuşkusuz, önceki tüm tiyatro çalışmalarının, *Sokak Sahnesi*'ne giden yolda birer adım oluşturduğunu söylemişti. *Üç Kurusluk Opera*'da eylem, sözlü oyunun felsefesini ya da bildirisini iletmesi amaçlanan şarkılar sırasında, bilinçli olarak durdurulmuştu; *Mahagonny,* güldürüden operaya dek her tür tiyatrosal öğenin kullanıldığı bir çeşit dramatik revü olmuştu. Weill'ın Berlin yapıtlarından bir başkasında, *Gümüş Göl*'de (Der Silbersee) gerçeklik ile düş yan yana kullanılmıştı: oyuncular bir şarkıcılar korosu ve bir senfoni orkestrası ile birlikte oynamışlardı oyunu. "Ama *Sokak Sahnesi*'ne gelinceye dek," diyordu Weill, "müzik ile dramanın gerçek bir bireşimine ulaşamamıştım: konuşmanın durduğu yerde şarkıların doğal bir biçimde sürdüğü, dramatik hareketin olduğu kadar, konuşulan sözün de bütünü kapsayan müziksel yapıda eridiği bir bireşim."

Ama Weill, kendisi için müzikli tiyatronun gerçek *biçimi* denen şeyi bulmuş olmasına karşın, sorunu gerçekten de çözmüş müydü? 1947'nin New York'u, 1933'ün Berlin'inden çok değişikti. Weill'ın toplumsal ve siyasal gerginlikleri azalmış olmasına karşın, düşüncesi hâlâ savaş öncesi günlere dönüyordu. Elmer Rice'ın oyununu seçmesi bile bunun bir göstergesiydi: Oyun Pulitzer Ödülü'nü kazanmıştı, ama 1929'da. Müzik ve tiyatro ile ilgili amaçlarında kendinden emin, ama tiyatro dışı, toplumsal amaçlarında kararsız olan Weill, bir duraksama döneminin ardından, 1948 yılında, gene, daha geleneksel bir Broadway gösterisi üzerine çalışmaya başladı. Metin yazarı bu kez, daha önce *Brigadoon*'un metnini ve şarkı sözlerini yazmış olan Alan Jay Lerner'dı; Alan Jay Lerner daha sonraları *Camelot* ile *My Fair Lady*'nin de metinlerini yazacak, her iki metnin müziğini de besteci Frederick Loewe yapacaktı. Kurt Weill'la birlikte Lerner, kuşaklar boyunca bir Amerikan ailesinin yaşamını anlatan *Sevgi Yaşamı*'nı (Love Life) yazdı.

Kurt Weill alanında büyük bir hızla ilerliyordu. Tıpkı yaklaşık yirmi yıl önce Berlin'de dikkatini amatörlerle öğrenci topluluklarına yöneltip okul operası *Evet Diyen*'i bestelediği gibi, şimdi de amatörler ya da okul toplulukları için Amerikan folk müziğine dayanan ve çok az dekorla ya da hiç dekorsuz sahnelenebilecek tek perdelik bir Amerikan operası bestelemeye karar vermişti. *Vadinin Aşağısında* (Down in the Valley) adını taşıyan opera 1948 yılının Temmuz ayında Indiana Üniversitesi'nde öğrencilerce oynandı.

Weill, çalışmalarını 1949'da bir başka Broadway müzikali ile sürdürdü, ancak farklı bir müzikaldi bu: Alan Paton'ın Güney Afrika'daki ırk savaşımını anlatan romanı *Ağla, Güzel Yurdum*'dan (Cry, the Beloved Country) Maxwell Anderson bir libretto hazırlamıştı Weill için. Alman ırkçılığının bir kurbanı olarak Weill, Paton'ın öyküsüne tutku ve coşkuyla eğildi ve en iyi bestelerinden birini yaptı. Broadway beğenisine seslenmemesine karşın, yapıt izleyiciye ulaştı ve izleyiciyi etkiledi. Böylece, başladığı noktaya geri dönmüştü. Weill tiyatroculuğa, geniş izleyici kitlesince değerlendirilebilecek nitelikte, operalar yazmakla başlamıştı. Sanat yaşamını gene geniş izleyici kitlesi için, operaya dönük bir yapıt yazmakla noktaladı ve bu çalışmasıyla Leonard Bernstein ile *Batı Yakasının Hikâyesi*'ne (West Side Story) giden yolu açmış oldu. Alan Paton'ın romanından uyarladığı müzikli oyun ya da operanın adı *Yıldızlarda Yiten Kişi*'ydi (Lost in the Stars). Birkaç ay sonra, bu kez Mark Twain'in *Huckleberry Finn*'ine dayanan bir opera yapmak üzere Maxwell Anderson ile yeniden işbirliğine hazırlandıkları sırada, Kurt Weill geçirdiği bir kalp krizi sonucu, New York'da, 3 Nisan 1950'de, ellinci yaş gününü kutlamasından kısa bir süre sonra öldü. Böylece, Weill'ın *Huckleberry Finn*'i gerçekleşemedi. Ama *Yıldızlarda Yiten Kişi* her sanatçı için saygın bir son

sayılacak niteliktedir ve, üstelik, Leonard Bernstein ile *Batı Yakasının Hikâyesi*'ne giden yolu açtığı için yeni bir dönemin başlamasına yardımcı olmuştur.

Bir ölçüde, kuşkusuz, Weill Almanya'da öngörmüş olduğu yöntemlerle idealleri Amerika'da gerçekleştirdiğini düşünmekle kendini kandırıyordu. Bir açıdan, Weill'ın Amerika'da ürettiği hiçbir yapıtın, derin köklerle bağlı olduğu toplumda ve o toplum için yazdığı (söz konusu toplum onu dışlasa, yerse bile) günlerdeki müziğinin güçlü keskinliğine ulaşamadığı söylenebilir. Ama bu, paradoksal bir biçimde, yaratıcı süreçlere yaklaşmada çok yüzeysel bir bakış açısını benimsemek olur. Weill'ın amaçları hiçbir zaman değişmemiştir: aynı zamanda hem popüler, hem de iyi olan bir müzik yapmak. Bu, on sekizinci yüzyılda görece kolaydı, on dokuzuncu yüzyılda son derece güçtü, yirminci yüzyılda ise hemen hemen olanaksız gibiydi (Beatles'ı ayrı tutarsak). Weill'ın en büyük başarısı, gerek Amerika'da, gerek Almanya'da, müzik yaşamının bir değil, birçok noktasında bu amacına yaklaşmış olmasıdır. Weill yirminci yüzyılın birkaç büyük bestecisinden biri değildir, bir Berg, bir Britten ya da bir Stravinski değildir; George Grosz'un çağın en büyük ressamlarından biri olmadığı gibi. Ama sıralamada saygın bir yeri vardır ve bu üç büyük adın ikisinden daha incelikli bir melodi yeteneğine sahiptir.

Bir bakıma bu melodi yeteneğinin Weill'ın başarısızlığına yol açtığı söylenebilir. Çünkü, savaş sonrası yıllarda onun müziğine yeniden ilgi gösterildiğinde, çeşitli müzikli oyunlarından ve operalarından en akılda kalıcı, mırıldanması en kolay besteleri popüler oldu, onların yaygınlığı yapıtların bütününü çok aştı. *Üç Kuruşluk Opera*'dan Mackie Messer'in Moritat'ı, çeşitli düzenlemeleriyle, örneğin "The Ballad of Mack the Knife" olarak bilinir, ama bestenin etkileyici niteliği, gerçek bağlamında çok daha açık, çok daha güçlü bir biçimde ortaya çıkar. "Mack the Knife"ın yeni hayranları, Schmul Meier'le ya da Jenny Towler'la ya da "Soho'daki büyük yangın"la ilgilenmezler; *Üç Kuruşluk Opera*'dan yapıtın bütünü dışında popüler olan öteki şarkılar da, örneğin "Seerauber Jenny" yapıttaki bağlamlarından koparılmışlardır. *Mahagonny*'nin ünlenen şarkıları içinse tipik bir Weill ironisi söz konusudur: Weill'ın alaycı yanı, yaşayan yanı olmuştur. Duygusal bestenin keskin bir karikatürü olan "Denn wie man sich bettet, so liegt man" şimdi duygusallığından ötürü beğenilmektedir. Bill'in dans salonunu aydınlatan "Eski Bilbao Ayı"nı anımsarken duyduğumuz özlem, Weill'ın da, sözleri yazan Brecht'in de bize iletmek istedikleri duygu değildir. *Mutlu Son*'dan (Happy End) "Surabaya Johnny"nin acı-tatlı havası, oyundaki koşullarından soyutlandığında en az zarar gören şarkıdır, çünkü bu şarkının oyundaki koşullarla ilişkisi her zaman zayıf olmuştur. Weill'ın büyük yeteneğinin en kolaylıkla değerlendirdiğimiz yönü, kendisinin en önemsiz saydığı yönüdür ve bu acı gerçek bugün de geçerliğini korumaktadır. Kurt Weill yeniden keşfedildi. Şimdi yeniden anlaşılması gerekiyor.

Çeviren: Kemal Atakay

ARİF DAMAR
Acı Ertelenirken
✱
CAN YÜCEL
Beşibiyerde
ADAM YAYINLARI

ilhan berk

ATLAS

şiir

"İlhan Berk şiirimizin Evliya Çelebisi. Kıtalar, kentler, insanlar görüyor, ölçüler biçiyor; denizcidir, topoğraftır, tarihçidir. Kısaca görmüş geçirmiş bir seyyâh-ı âlem."
— Behçet Necatigil

"Atlas benim coğrafyamdır. Benim bu dünyada yaşadığımın insanlarla doğayla alışverişimin bu dünyaya çıkması, vurması. İnsanların, kentlerin, doğanın tarihinden böyle geçip gelmiş birinin coğrafyası. Bu dünyada olduğumun, yaşadığımın bir kanıtı, dökümü. Bu dökümdeki ben. Kâğıda, kaleme sarılışım bana tanıklık etsin diyedir. Yazmak ki yaşamayı yazarak öldürmek böylece ondan kurtulmaktır. Öyleyse Atlas ölümün somutlaşmış bir biçimidir diyebilirim. Artık içimden attığım, boşalttığım, sürdüğüm bir ölüm. Şimdi yalnız bir kâğıda vuran yalnız orada olan. Varoluşu bir kâğıda dökülmüş olan ben."
— İlhan Berk

188 sayfa, 2200 TL (KDV içinde) 1. hamur

ADAM
değerli kitaplar yayımlar.

NUSRET HIZIR

GERİDE KALANLAR

"Bu kitap, Nusret Hızır'ın ardında bıraktığı yazı, not, konferans vb. metinlerden derlediğim kitapların ikincisi ve sonuncusudur. İlk kitap, kendisinin, sağlığında 'Bilimin Işığında Felsefe' adı altında toplamayı düşündüğü yazıları kapsıyordu. Bu ikinci kitapta, 1942 tarihli basılmamış doçentlik tezinden, son olarak üzerinde çalıştığı 'İdeoloji ve Model' konusuna ilişkin notlarına kadar, bıraktığı bütün yazılı-sesli malzemeyi tarayarak, kendi içinde bir bütünlük taşıyan 9 yazıyı bir araya topladım. İlk bölümde, 'Bünye Tahlili ve Bu Tahlilin Condillac'ın Tarih Görüşüne Tatbiki' başlıklı doçentlik tezi ile, 1968-69 öğrenim yılında Siyasal Bilgiler Fakültesi, Basın Yayın Yüksek Okulu'nda verdiği derslerin bir özeti olan 'Bir Uygarlık Tarihine Giriş Notları' yer alıyor. (...) İkinci bölümde, birtakım akademik dergilerde, ses bantlarında, dosyalarında kalanlar üzerinde bir çalışma yaparak çıkardığım 7 yazı yer alıyor. Yazıların sonuncusu, tıpkı insanların — ve Hızır'ın kendisinin — yaşamı gibi, bir yerde kesiliveriyor."

— Füsun Akatlı

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.